ICONOGRAFIA
DANTESCA

LE RAPPRESENTAZIONI FIGURATIVE

DELLA DIVINA COMMEDIA

PER IL DOTTORE

LUDOVICO VOLKMANN

EDIZIONE ITALIANA

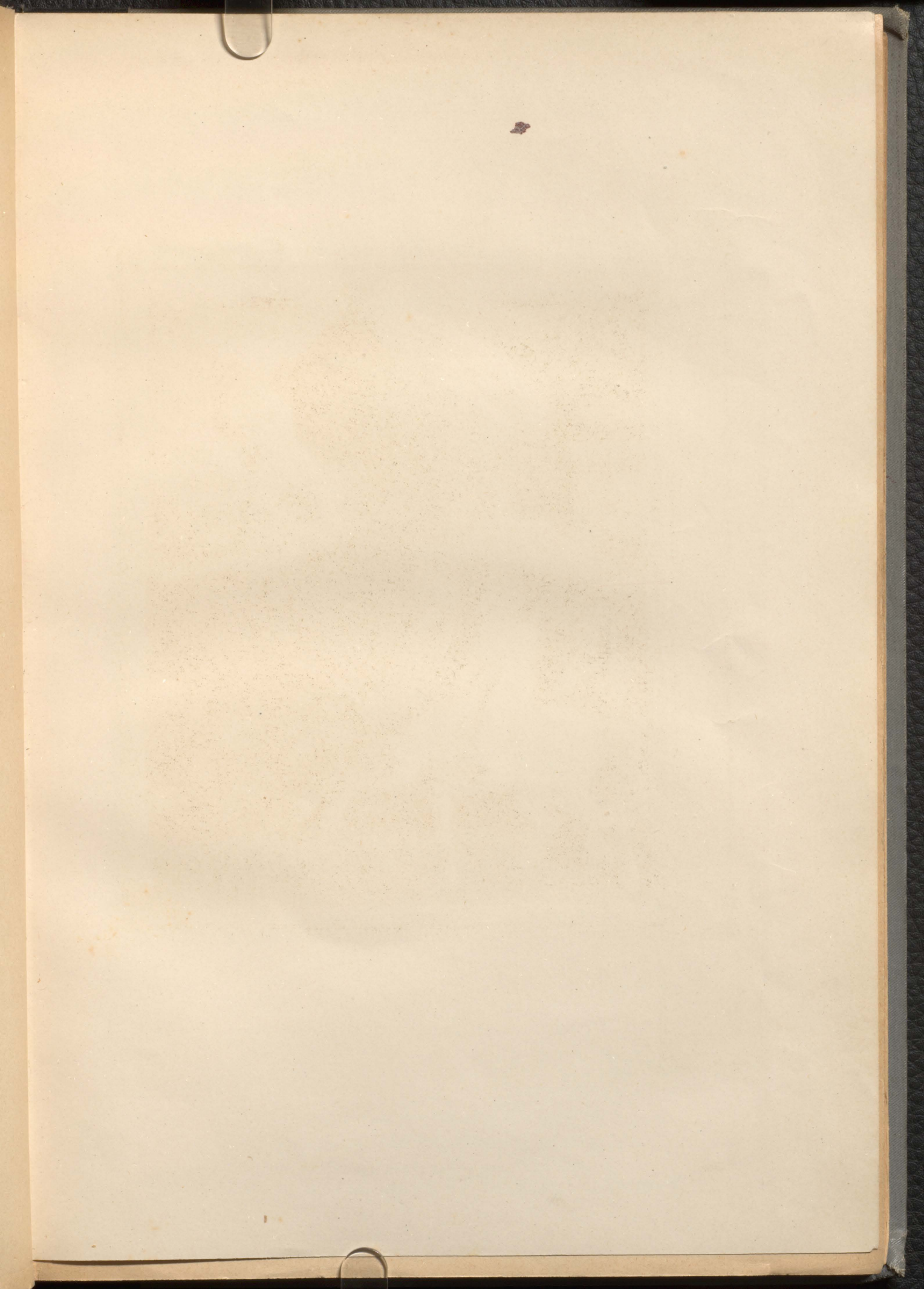
A CURA DI

G. LOCELLA

FIRENZE-VENEZIA M·DCCC·XC·VIII

LEO S. OLSCHKI, Editore

ICONOGRAFIA

DANTESCA

Der Centaur Nessus führt Dante auf seinem Rücken und Virgil an dem Blutstrom entlang zur Furt; Hölle, Gesang XII.

(Aus dem cod. vat. urbin. 365 der Vatikan. Bibliothek zu Rom.)

Miniatura del canto XII. dell' Inferno *(dal codice urb. 365 della Vaticana)*

ICONOGRAFIA
DANTESCA

LE RAPPRESENTAZIONI FIGURATIVE

DELLA DIVINA COMMEDIA

PER IL DOTTORE

LUDOVICO VOLKMANN

EDIZIONE ITALIANA

A CURA DI

G. LOCELLA

FIRENZE-VENEZIA M·DCCC·XC·VIIJ

* * * * * * * * *

LEO S. OLSCHKI, Editore

PREFAZIONE

ICONOGRAFIA DANTESCA. — Questo titolo indica meglio di qualsiasi spiegazione lo scopo di questa pubblicazione e l'intenzione cui vuole rispondere; ogni cultore delle discipline dantesche comprenderà tosto che questo titolo fu scelto avendo presente l'opera monumentale di Colomb de Batines, la *Bibliografia Dantesca.* Come questa il nostro lavoro vorrebbe trattare in una maniera possibilmente definitiva e completa una materia rappresentata nella letteratura dantesca già da buonissimi lavori, ma sulla quale non si pubblicò finora nulla di sistematicamente completo ed esauriente.

Crediamo di potere giustificare il titolo di *Iconografia Dantesca* ancorchè il nostro lavoro non si occupi che

della

59775

della « Divina Commedia », poichè in riguardo alle rappresentazioni figurative le altre opere di Dante non possono essere prese in considerazione.

Già nel 1892 noi pubblicammo un piccolo lavoro (dissertazione) sullo stesso tema, non trattando però questa materia che fino al tramonto del Rinascimento e doveva perciò essere ristretto in certi limiti naturali, ora, pur prendendo le mosse da quel lavoro, offriamo in questa pubblicazione un materiale considerevolmente aumentato, in parte perchè in allora non ci servimmo di tutto quello raccolto, in parte pei nuovi studj da noi intrapresi in Francia ed in Inghilterra, che ci permisero di completare i nostri materiali fino all'epoca presente.

Non poteva essere nostra intenzione di essere *completi* nel senso d'un *catalogo*, il nostro intento era di dare uno specchio delle differenti interpretazioni che le arti figurative seppero dare attraverso ai secoli al *Divino Poema* e come ogni epoca ed ogni nazione vi abbia attinto o dato il proprio spirito ed il proprio sentimento della forma.

Lipsia, 1897.

Dott. Ludwig Volkmann.

NOTA DEL TRADUTTORE

Non vi è nazione, ben naturalmente eccettuata l'italiana, la quale abbia dedicato uno studio così serio e così indefesso a Dante, le sue opere ed i suoi tempi, come la tedesca. Documenti perenni di questi studj continui, dei quali si trovano le prime traccie già nel 1493, sono fino al 1889, non meno di 405 volumi e 384 opere minori, opuscoli, ecc., e 44 traduzioni totali o parziali della *Divina Commedia;*[1] studj intrapresi da persone di ogni condizione sociale, da *Philalethes,* al secolo *Re Giovanni di Sassonia,* ai calzolai poeti, *Hans Sachs e Jakob Böhme,* studj fra i quali si trovano i lavori magistrali di *Philalethes, Witte, Paur, Scartazzini* ed altri.

Dal 1889 in poi l'interesse per Dante non è punto scemato in Germania, dell'amore col quale i tedeschi si sono occupati di

Dante

[1] Cfr.: I prospetti grafici dello sviluppo della letteratura tedesca alemanna e delle traduzioni tedesche della *Divina Commedia* in: Locella, *Zur deutschen Dante Litteratur*. Lipsia, B. G. Teubner, 1889.

Dante nel decennio 1883-1893, ne fa fede l'accurata bibliografia dello Scartazzini. [1]

La prima parte della monumentale *Enciclopedia Dantesca* del profondo conoscitore di Dante, *Dott. Scartazzini*, fu pubblicata nel 1896; questo infaticabile scienziato bilingue, ch'io annovero fra gli autori tedeschi, non soltanto pelle sue opere dantesche dettate in tedesco, ma perchè egli possiede, fra molte altre qualità che lo distinguono, due essenzialmente tedesche: tenacità e perseveranza! Dello *Scartazzini* fu pubblicato nel 1893 e ristampato già nel 1896, quel famoso Commento, che corre pelle mani di tutti.

Nel 1894 fu pubblicata l'ultima parte dell'insuperabile traduzione tedesca del *Poema dantesco* di *Carl Bertrand*, frutto d'un lavoro di trent'anni, che rende con rara perfezione tutte le finezze poetiche dell'originale e che a giusto titolo si potrebbe chiamare l'edizione definitiva delle traduzioni tedesche della *Divina Commedia.*

Di Franz Xaver Kraus, il celebre autore di *Roma sotterranea*, l'insigne storico dell'arte e della teologia dell'Università di Freiburg nel Baden, che vuole far rivivere la Società Dantesca Alemanna, fu licenziato or ora un prezioso e grosso volume, adorno di interessantissime illustrazioni: "*Dante, la sua vita, le sue opere ed i suoi rapporti coll'arte e la politica*".

I tedeschi *Janitschek*, *Kraus*, *Lippmann*, *Strzygowski*, *Bassermann* pubblicarono le illustrazioni dantesche di Luca Signorelli; Sandro Botticelli ed altri maestri, scrissero di Dante e l'arte, di Dante nell'arte, ed ora qual lavoro concludente ed esauriente su Dante nell'arte di tutti i popoli civili, si pubblica questa "*Iconografia Dantesca*", pure di uno storico dell'arte tedesco, che con criterj moderni tratta dell'illustrazione dantesca e dell'influenza di Dante sull'arte attraverso i secoli.

Invitato dall'egregio Autore a curarne un'edizione italiana, non esitai ad assumere l'ardua impresa, credendo di fare opera utile pegli studiosi italiani di Dante e della storia dell'arte. Qualificandola un'ardua impresa non voglio in nessun modo dar rilievo al modestissimo mio lavoro, ma chi conosce le difficoltà che presentano

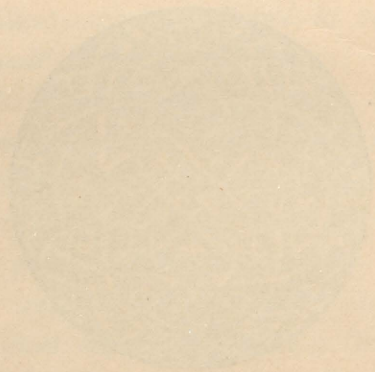
tano

[1] Cfr.: SCARTAZZINI, *Bibliografia dantesca alemanna* in: *Giornale Dantesco*, diretto da Passerini, Venezia e Roma, Leo S. Olschki, 1893, Anno I, Quaderno IV.

tano la lingua e lo stile degli scienziati tedeschi moderni, alla traduzione in altra lingua, non troverà punto esagerata l'espressione usata.

Un vecchio adagio volgare suona: " traduttori - traditori ". — Fino dal principio m' imposi di seguire nel corso di tutto il lavoro l'Autore con ogni fedeltà, di essere fedele a rischio di peccare di lesa italianità — il che non sia detto per giustificare qualche menda, che si potrà forse trovare qua e là, ma semplicemente per precisare il mio punto di vista, che a mio modo di vedere, è l' unico dal quale debba partire un traduttore di opere scientifiche.

Dresda, Novembre 1897.

BAR. G. LOCELLA.

INTRODUZIONE

Dante e le Belle Arti ❦ *Il Ritratto di Dante.*

Nella *Divina Commedia* abbiamo il libro, che dopo la Bibbia, non soltanto fu il più divulgato in innumerevoli edizioni svariatissime, tradotto in tutte le favelle possibili, ma che ebbe pure le più numerose e più svariate interpretazioni artistiche nelle arti figurative d' ogni tempo.

Questo fatto basta da per se stesso onde dimostrare che fra il Poeta ed il Poema e le Belle Arti, corrono strettissimi rapporti ed eziandio quanto sia naturale il desiderio di studiare questi rapporti di reciproche ispirazioni, di influenze manifeste ed occulte.

Difatti non si potrà ascrivere al caso che precisamente *Dante* abbia sempre di bel nuovo attratto gli artisti, non era egli stesso in gran parte una vera natura di artista rappresentativo. *Goethe*, dopo la lettura della *Divina Commedia*, scrisse di lui: " Egli sapeva afferrare gli oggetti così chiaramente coll' occhio dell' immaginazione, da saperli rendere con contorni i più precisi, egli è perciò che noi troviamo, nei suoi scritti, le cose più astratte e più curiose delineate con tale precisione, da crederle copiate dalla natura „. E qui si affaccia tosto la domanda se Dante stesso disegnasse,

segnasse,

segnasse, e davvero pare che il Sommo Poeta fosse dotato anche di questo talento, come accenna un passo spesso citato della sua *Vita Nuova* (Venezia, 1785, pag. 44) che suona: " Da quel giorno nel quale si compiva l' anno che quella Donna (Beatrice) era fatta delle cittadine della vita eterna, io mi sedeva in parte nella quale ricordandomi di lei, io disegnava un angelo sopra certe tavolette „.

Anche l'Aretino Lionardo Bruni, che scrisse della vita di Dante in sulla metà del secolo XV, dice nella sua caratteristica: " Dilettossi di musica, e di suoni, e di sua mano egregiamente disegnavà „ — ed in occasione della battaglia di Campaldino lo stesso scrive: " Questa battaglia racconta Dante in una sua epistola, e dice esservi stato a combattere, e disegna la forma della battaglia „. Specialmente però era il nostro Poeta in strette relazioni coi più rinomati artisti dell' epoca sua, col più grande di questi, con *Giotto*, Dante intratteneva rapporti di cordialissima amicizia. Rara coppia d' amici: il fondatore d' una nuova arte ed il creatore d'una nuova letteratura e quali monumenti imperituri di questa unione, da un lato il ritratto di Dante del Giotto nel Bargello e dall' altro i celebri versi nel Canto XI del *Purgatorio:*

> Credette Cimabue nella pittura
> Tener lo campo, ed ora ha Giotto il grido
> Sì che la fama di colui è oscura.

Janitschek nella sua conferenza: " La teoria dell' arte di Dante e l' arte di Giotto „, ha compendiato la teoria dell' arte del Poeta, come si rispecchia in più parti delle sue opere, così: " Il bello delle cose create è una emanazione della bellezza ideale di Dio; quanto più chiaro si rispecchia nelle cose terrestri il pensiero divino, tanto più belle sono, siccome però, secondo Tommaso d'Aquino, la verità delle cose consiste nel loro accordo col pensiero divino, così la loro bellezza è pure la loro verità. L' opera dell' artista è analoga all'opera creatrice di Dio. La disposizione creatrice dell' artista nasce dall' ispirazione e da questa nasce l' idea artistica. L' artista non può rappresentare che ciò che sente internamente. La verità è lo scopo ideale dell' artista. L' opera

d'arte

d' arte rimarrà sempre d'un passo addietro dell' intenzione artistica „. Un uomo che aveva dell' essenza, dei mezzi, dello scopo dell' arte concetti così chiari e nello stesso tempo così moderni pell' epoca sua, doveva esercitare un' influenza fecondatrice perfino sugli artisti più grandi, specialmente su chi gli era, sotto tanti riguardi, così affino come Giotto.

Numerosi sono gli aneddoti che narrano di un' influenza diretta di Dante su Giotto, se anco questi non s' appongono sempre letteralmente al vero, pure nel senso colpiscono indubbiamente nel segno. Così vuolsi, secondo *Benvenuto da Imola*, che Giotto abbia dipinto i suoi affreschi di Padova sotto l' influenza diretta di Dante, e Vasari narra, avere Giotto dipinto a Santa Chiara a Napoli delle scene dell'Apocalisse: “ le quali furono per quanto si dice, invenzione di Dante, come per avventura furono anco quelle tanto lodate di Ascesi (Assisi), delle quali si è di sopra abbastanza favellato; e sebben Dante in questo tempo era morto, potevano averne avuto, come spesso avviene fra gli amici, ragionamento „.

Oltre a *Giotto* e *Cimabue*, Dante menziona con parole d' elogio anche altri artisti, così *Franco Bolognese* ed il miniatore *Oderisi*, “ l' onor d'Agobbio „, ed un gran numero d' immagini e similitudini, tratti dal campo artistico, addimostrano come questo fosse familiare al Poeta. La manifestazione più pura dell' alto concetto dello scopo e dell' effetto dell' arte, Dante ce la offre forse nel Canto X del *Purgatorio*, ove ai superbi si presentano degli esempi di umiltà, in rilievi in marmo, così sublimi “ che non pur Policreto, ma la natura li avrebbe scorno „.

Se *i rapporti*, diremo così, *personali*, *di Dante e le Belle Arti* ci si presentano con perfetta chiarezza, non si può dire altrettanto della questione: *se le Belle Arti ci abbiano conservato la vera effigie del Sommo Poeta*, è questa una questione sulla quale fu discusso non poco, senza giungere ad una conclusione esauriente, e

poichè

poichè nessuno dei due partiti è in caso di fornire delle prove positive, egli è rimasto un momento di sentimento, quale delle due opinioni ognuno individualmente voglia far sua. Opiniamo che chi nelle ricerche, in questa questione, è troppo coscienzioso e dubbioso, si priva se stesso d'un possesso intellettuale. Ammesso che pel ritratto di Dante nel Bargello non vi sieno prove irrefragabili essere del pennello di Giotto, ammesso specialmente che la " restaurazione „ del Marini l'abbia sì fattamente guastato, da togliergli ogni valore di documento storico, ammesso che non è provato che ai tempi di Dante si rilevassero maschere mortuarie: non dovrebbe egli essere lecito di accettare quell' *effigie ideale di Dante*, quale si è conservata attraverso i secoli, come cosa data ed identificarla nel nostro sentimento col vero ritratto di Dante? Non rimane forse per la *rappresentazione artistica Carlo Magno* il vetusto eroe dagli occhi cerulei, dalla lunga barba bionda fluente, indifferentemente se la tanto discussa statuetta equestre di bronzo sia genuina o no? Ed appunto qui, ove vogliamo occuparci dell'opera del Poeta dal punto di vista *artistico*, non dobbiamo privarci del ritratto di Dante, fino a tanto che non ci si offra di meglio: Profilo completo, il naso arditamente arcato, imberbe, la bocca fina ed il labbro inferiore un po' sporgente, l'occhio grande e serio ed il noto berretto o la corona d'alloro — questi sono i tratti caratteristici coi quali siamo abituati di veder Dante, *sì, questo è il Dante delle Arti figurative.* Non esiteremo perciò di parlare in seguito del ritratto di Dante come di cosa convenuta e stabilita.

Nella nostra epoca, tutta dedita agli studi storici, già a nessuno verrebbe il pensiero di rappresentare Dante diversamente. Nei secoli XIV e XV certo non si era così severi, ecco perchè fra gli innumerevoli ritratti del Poeta di quell'epoca, pochissimi soltanto pretendono a rassomiglianza od a individualizzazione caratteristica. Il miniatore, a mo' d'esempio, che raffigurava scene del *Poema* sulla pergamena o sulla carta, doveva quasi in ogni illustrazione rappresentare Dante o parlante, o attivo, o quale spettatore. E come lo si rappresentava? Ora grande, ora piccolo; ora imberbe, ora barbuto; col noto berretto o senza di quello, od anche con un altro copricapo qualunque, con ciò raffigurato

gurato

gurato con tratti indifferenti, del profilo fino e caratteristico, quasi mai una traccia. Il costume quasi sempre una lunga, ampia veste, spesso fornita d'un grande collare, per lo più di colore turchino o viola e spesso col lembo della veste dorato.

Qualora si voglia credere, che questa indifferenza pei tratti del Poeta provenisse forse dal momento che l'illustratore aveva da rappresentare sempre di bel nuovo Dante nello stesso Codice e che non volesse darsi la fatica di dare ogni volta un' effigie individualizzata, si è pur attoniti di constatare lo stesso fenomeno anche in Codici, che per tutto corredo illustrativo non hanno che un solo ritratto di Dante. [1]

Quante volte non lo si vede seduto a tavolino, col suo *Poema* in mano, o riflettendo sul medesimo, ma senza la minima traccia del nostro ideale del Poeta, senza l'idea d'una rassomiglianza da ritratto. Come esempio può servire l'iniziale a capo di questo capitolo, tolta dal Codice Palatino 313 della Bibliot. Nazionale (Palatina), della prima metà del secolo XIV. Perfino il rilievo sepolcrale, opera di *Pietro Lombardi* (1482), che orna il sepolcro di Dante a Ravenna, segue questo tipo da miniatura, senza nessuna caratteristica.

I *motivi* di questo fatto, che a prima vista ci sembra strano, sono parecchi. Che dei tratti di Dante non si avesse un'idea determinata, non si dovrebbe poterlo far valere che per le città d'Italia all'infuori di Firenze, ed ancora soltanto nei primi tempi, invece constatiamo che la maggior parte dei Codici sono d'origine toscana. Nel trecento il senso pella rassomiglianza, pel vero ritratto non era ancora risvegliato e perciò non ci può meravigliare, se non si cercasse di dare delle immagini rassomiglianti al Poeta;

[1] Vogliamo citarne soltanto alcuni: *Parigi*, *Bibl. Nationale*, Ital. 79. Secolo XIV. (Batines, 424); *Roma*, *Bibliot. Angelica* S. 2, 9. Secolo XIV. (Batines, 358): *Bologna*, *Bibl. Comunitativa*. Datato 1380; *Roma*, *Vaticana*, N. 3200. Fine Secolo XIV. (Batines, 2, 327); *Roma*, *Bibl. Chigiana*, L, VIII, 294, Principio Secolo XV. (Batines, 382) *Roma*, *Barberiniana*, XLV, 69. Principio Secolo XV (Batines, 369); *Firenze*, *Laurenziana*, Plut. 40, N. 37, datato 1417. (Batines, 58); *Parigi*, *Bibl. Nat.*, Ital. 70. Secolo XV. (Batines, 435); *Firenze*, *Riccardiana*, 1038. Secolo XV. (Batines, 154); *ivi*, 1045. Metà Secolo XV. (Batines, 139); *Venezia*, *Marciana*, Classe IX, N. 33, datato 1446; *Cividale*, *(Friuli)*, *Bibl. Clarecini*, datato 1466 (Batines, 310); *Firenze*, *Bibl. Nazionale*, Magl. palch. I, N. 31. Datato 1467 (Batines, 112); *Londra*, *British Museum*, Lansdowne, 839. Fine Secolo XV (Batines, 482).

Poeta; il concetto del ritratto non nacque e non cominciò a far parte del patrimonio artistico che nel Quattrocento. Non si cadrà in errore addebitando a difetto di capacità tecnica ed alla " fabbricazione „ dei Codici, l'esecuzione imperfetta dei ritratti e ce lo prova il fatto che disegnatori più accurati diedero non solo dei ritratti rassomiglianti a Dante, ma seppero anche darvi dell'espressione, e non fa d'uopo ricorrere col pensiero al Botticelli od al Signorelli, poichè molto ci corre fra quei maestri ed i semplici illustratori di Codici, nondimeno in singoli Codici trovansi dei ritratti di Dante rassomiglianti e non privi di qualità artistiche. Ricorderemo, per esempio, un ritratto a penna, in foglio, in un Codice della Biblioteca Nazionale di Firenze (Palatina B. A. 2, p. 3, N. 10) ed un magnifico ritratto in mezza figura, pure in foglio, colorato, nel Codice 1040 della Riccardiana, ivi, (pubblicato dal Barone Locella in *Dante nell'Arte Tedesca*, Milano, Hoepli) ritratto che fu ascritto da molti, però senza prove positive al Giotto e che nel 1865, in occasione di quelle feste centenarie, fu dato dal Governo Italiano in modello, per una medaglia commemorativa, al Dupré.

Un altro momento interessante, che non può essere passato sotto silenzio che ci presentano i ritratti del Poeta in Codici illustrati: è il *Dante barbuto*, che del resto non ritroviamo che in alcune edizioni veneziane della *Divina Commedia* del secolo XVI, con incisioni in legno. Involontariamente ricorre alla mente la descrizione che ci dà il *Boccaccio* del Poeta nella sua *Vita di Dante* (Venezia 1825, pag. 54):

" Fu adunque questo nostro Poeta di mediocre statura, e poichè alla matura età fu pervenuto, andò alquanto curvetto, ed era il suo andare grave e mansueto; di onestissimi panni sempre vestito in quello abito che era alla sua matura età convenevole, il suo volto fu lungo, e 'l naso aquilino, e gli occhi anzi grossi che piccioli, le mascelle grandi, e dal labbro di sotto era quello di sopra avanzato; il colore era bruno, e *i capelli e la barba neri, spessi e crespi*, e sempre nella faccia malinconico e pensoso. Per la qual cosa avvenne un giorno a Verona (essendo già divulgata per tutto la fama delle sue opere, e massimamente quella parte della sua Commedia, la quale egli intitola Inferno; ed esso conosciuto da

molti

molti uomini e donne) che, passando egli davanti ad una porta ove più donne sedeano, una di quelle pianamente (non però tanto, che bene da lui e da chi con lui era, non fosse udita) disse al-l'altre donne: vedete colui che va nell'inferno, e torna quando gli piace, e quassù reca novelle di coloro che laggiù sono? alla quale una di loro rispose semplicemente: in verità tu dei dir vero; non vedi tu come egli ha la barba crespa e 'l colore bruno per lo caldo e per lo fumo che è laggiù? Le quali parole egli udendo dire dietro a sè, e conoscendo che da pura credenza delle donne venivano piacendogli, e quasi contento che esse in cotal opinione fossero, sorridendo alquanto passò avanti „. Da queste parole, nonchè da quelle sì spesso citate di Beatrice a Dante: " alza la barba „, *Purg.*, Canto XXXI, 68, che furono dai più prese in senso figurato, fu spesso conclusa che Dante, almeno temporariamente, portasse la barba. Che nei Codici si trovi spesso un Dante barbuto, servirà sempre d'appoggio a chi è dell'ultima opinione.

Anche nelle più antiche edizioni illustrate a stampa non si riconoscerebbe il Poeta, se non si sapesse che lo si voleva rappresentare. I disegnatori, i silografi — o gli editori? — consci di tali difettosi ritratti, vi apponevano un *D* od il nome intero del Poeta a modo di spiegazione.

Coi primordj del *Cinquecento* il tipo del ritratto di Dante che è, diremo così, in vigore tuttora, è generalmente riprodotto, con poche eccezioni, il che ci risparmia di enumerare singolarmente la non piccola quantità di ritratti, nei quali l'arte — tanto la pittura, che la scoltura — ha tentato di immortalare i tratti del Poeta. Un elenco relativo trovasi del resto tanto nella Bibliografia dantesca del Colomb de Batines, che in opere consimili, perciò non vogliamo dire qui che di un ritratto, unico della sua specie, un ritratto di grandezza al naturale, nel quale vien fatto pella prima volta il tentativo di rappresentare Dante con una illustrazione della *Divina Commedia.* E questo un gran quadro all'olio, su legno, dipinto da *Domenico di Michelino* per incarico degli Operai pel Duomo di Firenze, nel 1465, ove trovasi tuttora nella navata di sinistra. Questo quadro, fatto sulle traccie di un disegno di *Alesso Baldovinetti*, rappresenta Dante ritto nel mezzo,

quasi

quasi di faccia, in veste rossa, col berretto in capo e la corona d'alloro; nella sinistra tiene il suo libro aperto, sulle cui pagine leggonsi i primi versi del *Poema*, colla destra accenna all' Inferno, che occupa la parte sinistra del quadro: la porta dell' Inferno, dietro di questa una schiera d' anime guidate da un demone che porta il vessillo, stimolate da mosconi e da vespe, come narrasi nel Canto III dell' *Inferno*. Nel fondo si eleva il monte del Purgatorio colle sette cornici, nel mezzo scorgesi l'Angelo di guardia alla porta d'ingresso e sulle singole falde le anime nei diversi gradi di penitenza, la cima del monte è coronata dal Paradiso terrestre con Adamo ed Eva. Il Paradiso non è raffigurato che da cerchi stellati sul cielo. La parte destra del quadro, rimasta così libera, ci offre una veduta interessantissima della città di Firenze. Si riconoscono il Bargello, il Duomo colla cupola ed il Campanile, il Palazzo vecchio. La scritta del quadro suona:

" Qui coelum cecinit mediumque imumque tribunal
Lustravitque animo cuncta poeta suo
Doctus adest Dantes sua quem Florentia saepe
Sensit consiliis ac pietate patrem.
Nil potuit tanto mors saeva nocere poetae
Quem vivum virtus, carmen imago facit ".

Questo quadro, riprodotto a tavola 2 dal Bassermann nel suo: *Le traccie di Dante in Italia*, e dal Ricci nel suo: *Dante illustrato nei luoghi e nelle persone*, in corso di pubblicazione, Milano, Hoepli, è d'un grande interesse iconografico, poichè è il primo quadro che ci offre un ritratto individualizzato di Dante, messo in rapporto con scene della *Divina Commedia*. Per lo spazio di secoli non troviamo nell' arte nulla di simile, fu soltanto il secolo XIX che produsse delle rappresentazioni figurative armoniche di scene della *Divina Commedia*, fra le quali la più celebre è forse " *la barca dantesca* " del *Delacriox*.

Anche appresso i contemporanei il dipinto del Michelino deve avere goduto di una certa rinomanza — ancora nel secolo XV per opera d' un ignoto se ne fece una *copia al bulino*, incisione della quale si conserva una copia nella R. Biblioteca di Vienna ed una seconda, purtroppo rozzamente illuminata, collata nella legatura

gatura

gatura del Codice Strozziano 148 nella Laurenziana di Firenze. [1]

Questa incisione riporta, se anche con tecnica non provetta, le linee essenziali del quadro, la scritta ne è alterata e suona: DANTE . ALLEGHIERI . POETA . FIORENTINO . CONALTO . INGEGNO . EL . CIELO . ELPURGHATORO . ET . IL . REGNO . INFERNO . ALMEZO . DEL . CAMINO . DINOSTRA . VITA . POSE . INBEL . LAVORO . QUAL . NEDIMOSTRA . IL . POEMA . DIVINO.

Sotto l'influenza di questo quadro sembra fatta una medaglia della seconda a metà del secolo XV, che a retro reca gli stessi motivi meno il panorama della città, mentre sul davanti havvi il ritratto di Dante in mezza figura in profilo. [2] Questo quadro ha ancora nel nostro secolo ispirato A. Steurler, il quale fa precedere alle sue 40 illustrazioni della *Divina Commedia* una libera riproduzione del medesimo.

Così inosservatamente il ritratto del Divino Poeta ci ha già fatto conoscere alcune rappresentazioni figurative della *Divina Commedia*. Rivolgiamo la nostra attenzione ora a queste.

[1] PASSAVANT, V, N. 101. Là come nel lessico artistico del Meyer annoverato fra le incisioni del Baldini, pubblicato dalla Società calcografica 1889, n. 7.

[2] Un esemplare di questa medaglia trovasi nel gabinetto numismatico di Berlino. Riprodotta a stampa sulla traduzione del Kopisch, Berlino, 1887, inoltre qual fregio del frontispizio della edizione Fulgoni, Roma, 1791.

Capo Primo.

IL SECOLO XIV E XV

I. - *Il Giudizio Universale.*

regni d'oltretomba, le pene dei dannati e le beatitudini degli eletti hanno largamente ispirato l'arte italiana ed a nessun viaggiatore potranno sfuggire le numerose e grandiose rappresentazioni del *Giudizio Universale,* dell'*Inferno* e del *Paradiso,* dipinte a fresco nelle chiese italiane. L'affinità di queste opere d'arte con alcune parti della *Divina Commedia* ha indotto, specialmente molti antichi ammiratori di Dante, di vedere in ogni rappresentazione del Giudizio Universale l'influenza della *Divina Commedia* non solo, ma di dedurre l'origine di tutte queste opere d'arte dalla *Divina Commedia.* Nei trattati, in gran parte intelligentissimi, del *Selvatico,* del *Mella,* del *Ferrazzi, Klein* ed *Ampère* si fa larga parte a queste rappresentazioni del Giudizio Universale, mentre appena si accenna ai Codici illustrati. I moderni, come *Springer, Scartazzini* e *Jessen* sono in questo punto più critici, ma con tutto ciò non ci sembra superfluo di dimostrare, coll'esempio alla mano, quanto bisogna andar cauti nell'ammettere in tali rappresentazioni un'influenza diretta del *Poema Dantesco.*

Qual primo è giuocoforza nominare Giotto, il grande contemporaneo di Dante, cronologicamente il più anziano e nello stesso tempo l'esempio più spesso citato dell'influenza della *Divina Commedia* sulle

belle

belle arti. Le strette relazioni che correvano tra Dante e Giotto, alle quali si accennò di già più innanzi, non potevano a meno di fare presumere nei dipinti del Giotto delle traccie d'influenze dantesche, tanto più che il Vasari aveva additato di già un tale connesso. Si trovò ciò che si desiderava trovare, se a torto od a ragione, lo provi quanto segue.

Ben tre volte Giotto ha scelto per soggetto di grandi dipinti murali il *Giudizio Universale:* nel Palazzo del Podestà (Bargello) a Firenze, nella Cappella dell'Arena a Padova e nel Convento di Santa Chiara a Napoli. L'ultimo, rappresentante Scene dell'Apocalisse, delle quali il Vasari assicura fossero " invenzione di Dante ", è ora perduto per l'intonaco che lo copre, perciò ci occuperemo sol dei primi due. Che il dipinto del Bargello sia ispirato da Dante è già cronologicamente impossibile, Giotto dipingeva a Firenze in sul 1300 dunque in un'epoca ove Dante non aveva ancora cominciato il suo *Poema.* Che pensasse all'*amico,* lo prova certo il celebre ritratto del giovane Dante che mise fra i beati, del resto quanto all'Inferno, come quanto al Paradiso, che si trovano tutti e due in uno stato molto deperito, Giotto non si allontana per nulla dalla tradizione.

Maggiore verosomiglianza presenta la supposizione, più anticamente diffusa, che Giotto dipingesse a Padova sotto l'influenza diretta di Dante, poichè che questi fosse presente a Padova ce lo dice Benvenuto da Imola nel suo commentario: " Accidit autem semel, quod dum Giottus pingeret Paduae, adhuc satis juvenis, unam capellam in loco, ubi fuit olim Theatrum sive Arena, Dantes pervenit in locum. Quem Giottus honorifice receptum duxit at domum suam ". (Muratori, *Antiquitates medii aevi,* Milano, 1738, tom. I, pag. 1186). — Esaminiamo ora l'opera stessa (Bassermann, tavola 6), e troveremo lo stesso che presso gli affreschi di Firenze. Le schiere di angeli, apostoli e beati, quali li dipinse qui Giotto, si trovano già nelle più antiche rappresentazioni del Paradiso ed anche per l'Inferno non faceva assolutamente d'uopo della *Divina Commedia.* Fuoco e Serpi formavano molto addietro a Dante la parte essenziale delle pene dei dannati nella fantasia del popolo italiano ed anche la figura caratteristica di Satana, che divora i peccatori, è d'origine più remota. Questo ce lo dimostra sufficientemente uno sguardo comparativo ai mosaici della cupola del Battistero di Firenze (Bassermann, tavola 7) che sono del secolo XIII. Anche i dannati che sono molestati o mutilati da serpi, non offrono che attinenze molto estrinseche colla *Divina Commedia*, attinenze derivanti piuttosto dalla natura del soggetto. Una differenza essenziale fra l'Inferno di Giotto e quello di Dante consiste in ciò, che nel concetto di Giotto l'Inferno è tutto un fiume di fuoco, che parte dalla sinistra del supremo giudice, un concetto che accenna direttamente a antichi modelli bizantini. Ecco che neanche l'affresco

di

di Padova non ci offre certo una reminiscenza della *Divina Commedia* e perciò se si vuole non pertanto nominare Dante e Giotto in un fiato, bisogna farlo sotto un altro punto di vista, come lo ha espresso chiaramente Antonio Springer nei suoi *Bilder aus der neueren Kunstgeschichte,* vol. II, pag. 402. — Springer dice: " Amasi comparando la maniera di pensare e di sentire dei grandi poeti e prosatori d'un'epoca determinata, di scorgerla rispecchiata nelle opere d'arte contemporanea e sarebbe questo un momento distintivo per l'arte, ma eccettuato quelle illustrazioni di opere poetiche, non corrisponde ai fatti. Un'esperienza recente consiglia alla prudenza. Accettavasi come un fatto che i pittori anziani di Düsseldorf si fossero ispirati alle poesie di Uhland, i soggetti e l'intonazione dei loro dipinti potevano in vero far presumere una vera dipendenza dei pittori dal poeta, ora, da parte degna di fede, ci si assicura che i romantici di Düsseldorf non conoscevano punto Uhland e componevano in completa indipendenza da questo i loro quadri. Qui è il caso di risalire più addietro, cioè alla fonte comune che ispirò i poeti ed i pittori. E così fu anche in secoli anteriori, Dante e Giotto, benchè comunemente nominati insieme, non erano così strettamente uniti che Giotto s'ispirasse direttamente dal Poeta e da questi togliesse singole immagini, bensì si potrà dire che ambedue si appropriassero dei concetti, che vivevano già nel popolo e vi dessero l'uno la veste poetica, l'altro l'artistica. „ — Studiate in questo senso le Predelle allegoriche di Giotto nella Cappella dell'Arena o le sue Allegorie in San Francesco d'Assisi sono più comprese di spirito dantesco, che le due rappresentazioni del *Giudizio Universale,* ad onta della affinità estrinseca del soggetto.

Un esempio classico con quanta poca precisione e serio esame siansi constatate delle influenze dantesche, ce lo offre il grande affresco dell'*Inferno* al *Camposanto di Pisa* (Bassermann, tav. 3), prima attribuito all'Orcagna, ora da molti attribuito ai *Senesi: Pietro* ed *Ambrogio Lorenzetti.* Il tutto è diviso da muretti a pietra, ma questa disposizione era ben nota prima di Dante. Satana è certo anche qui un mostro dal lungo pelo che divora i peccatori, fra i dannati havvene anche che si sbranano vicendevolmente o avvinghiati da serpi, e così altri momenti che ricordano Dante. Ora vi è fra i peccatori uno che " il capo tronco tiene per le chiome a guisa di lanterna „, ed un altro al quale è fesso il corpo sì che " tra le gambe pendevan le minugia „, in questi si è voluto scorgere *Bertram dal Bornio* e *Maometto* e stabilito così un connesso colla *Divina Commedia.* Osservando più attentamente, si vedrebbe che sulla banderuola che il sedicente Bertram dal Bornio agita a mo' di bandiera, sta scritto: " Ariano heretico ogni altro „, e che vicino al sedicente Maometto sta scritto: " Simoniaci „; Maometto caratterizzato dal turbante e l'indicazione Maometto giace a terra legato, mentre

in

in Dante è mutilato come più su menzionato. Anche le pene degli Indovini sono altre che nella *Divina Commedia,* lì hanno il capo volto a tergo, qui invece scorgiamo, quale caratteristica altrettanto significante del loro accecamento intellettuale, i loro occhi accerchiati da serpi. Su questo dipinto troviamo inoltre parecchie pene che non si rincontrano in Dante e che sono tolte dalla crudele fantasia dell'inferno tradizionale, così uno che vien arrostito allo spiedo, un altro che vien segato in due, un avaro al quale si versa nella bocca del metallo liquefatto, golosi ammanettati dinanzi ad una tavola imbandita, e così via. L'inferno del Campo Santo di Pisa è perciò da cancellarsi dal numero di rappresentazioni artistiche ispirate dalla *Divina Commedia,* non si vuol negare però che sia uscito dallo stesso cerchio d'immaginazioni e d'idee e che perciò getti qualche riflesso sul mondo ideale di Dante, il che esce dal campo del nostro studio. — Non si vuole tacere che l'affresco pisano ha subìto nel corso del tempo non pochi danni e delle restaurazioni in parte arbitrarie. Già nel 1379 dovette essere restaurato da *Cecco di Piero* (MORRONA, *Pisa illustrata,* II, pag. 243), perchè era stato deturpato da ragazzi di scuola; secondo Vasari fu restaurato con poco riguardo dal Solazzino nel 1530. Prima però di questa restaurazione ne fu fatta una *copia al bulino* interessantissima, che ci da un'idea quasi precisa dell'originale, copia che fu pubblicata da MORRONA, *Pisa illustrata,* I, pag. 239, nonchè dalla Società Calcografica (PASSAVANT, *Peintre Graveur,* V, pag. 43, n. 102). Questa incisione attribuita al misterioso Baccio Baldini, mostra, specialmente nella metà inferiore, delle differenze coll'affresco, però la scritta sul margine superiore indica chiaramente l'originale: QUESTO . ELINFERNO . DEL . CHĀPO SANTO . DI . PISA.

Quasi uguali sono due altre incisioni della serie Baldini e precisamente l'*Inferno* del libro edito nel 1472 da Nicolo di Lorenzo Dellamagna: " El monte sancto di Dio " (*Bartsch,* XIII, pag. 190, n. 59; pubblicato nel " Early Italian Engravings " a cura di Reid) e la " Iudecca " (*Bartsch,* XIII, pag. 90, n. 8), e finalmente troviamo lo stesso *Inferno* sul " Giudizio Universale " (*Bartsch,* XIII, pag. 268, n. 23), pubblicato dalla Società Calcografica, 1890, n. 6) di cui occupa la parte destra. Queste incisioni dimostrano, come meglio non si potrebbe, che nel secolo XV " l'Inferno del Camposanto di Pisa " era per l'arte per lo meno altrettanto popolare quanto " l'Inferno di Dante " e così ci pare giustificata la supposizione, che un pittore incaricato di rappresentare il " Giudizio Universale " si appoggiava volontieri al celebre affresco, mentre in epoca posteriore le incisioni certo maggiormente diffuse servivano direttamente da modello. Se *non* vediamo penetrare tosto nell'arte " l'*Inferno* della *Divina Commedia* ", se vediamo perfino in un Codice Dantesco una illustrazione così insignificante e affatto tradizio-

dizio-

dizionale, come nel Codice Plut. 40, N. 1 della Laurenziana, siamo d'opinione di attribuire non poca influenza a questo sviluppo, alla celebrità dell'affresco pisano.

Grande analogia coll'affresco di Pisa mostra la grande rappresentazione dell'Inferno nella *Cappella Bolognini* di *San Petronio a Bologna*, della metà del secolo XV, d'autore ignoto. Prima la si attribuiva secondo il Vasari a *Buffalmaco*, ciò che però è un errore cronologico, poichè Buffalmaco morì il 1336; secondo Crowe e Cavalcaselle il Ferrarese *Antonio Alberti*, sarebbe l'autore di questo dipinto del quale se ne trova del resto una vecchia copia nell'accademia di Bologna. Anche qui havvi parecchio che sembra ispirato da Dante, però a esame più maturo si scorge non essere il caso: un peccatore che regge il proprio capo colla mano, come in Dante Bertram dal Bornio, è qui nominato *Datan*, accanto ad esso si vede *Abiron* che si ribellò con Datan a Mosè ed Arone; uomini dal corpo fesso dovrebbero rappresentare i profanatori del tempio, come indica la scritta *sacralecy*, non come presso il Poeta, seminatori di discordie; *Machomet* all'incontro giace a terra tormentato da serpi. In alto a sinistra un diavolo s'avanza tenendo pelle gambe un dannato, che gli pende sul dorso col capo all'ingiù e certo si pensa involontariamente all'anziano di Lucca del Canto XXI dell'*Inferno*, che vien gettato in pari maniera nella pece bollente, ma la scritta lo denomina *Simon Magus*, mentre nella *Commedia* i Simoniaci stanno capofitti nelle buche rotonde ed hanno le piante tormentate dalle fiamme. Anche il Satana non rassomiglia punto a quello di Dante, non ha che una sola faccia, non ha ali ed è incatenato alla rupe; finalmente scorgiamo una serie di pene differenti alle quali Dante non accenna, e così si potrebbe analizzare tutto il quadro — ovunque soltanto rassomiglianze apparenti derivanti da concetti fondamentali comuni, ma in nessun luogo vere attinenze al *Poema*. Del resto già il testamento di Bartolomeo Bolognini, nel quale questi il 10 febbraio del 1408 ordinava che fosse dipinto il quadro, non lascia per nulla supporre che si pensasse all'Inferno di Dante, poichè così si esprime: “ pingi debeat penas infernales horribiles quantum plus potest „. — Il Paradiso che occupa la parete opposta rappresenta la tradizionale incoronazione della Vergine con schiere d'angeli e lunghe file di santi e non ha assolutamente nulla da vedere con Dante.

Alcune attinenze con Dante si potrebbero supporre presso *Taddeo Bartoli* (morì 1410) nei suoi grandi affreschi dell'*Inferno* e del *Paradiso* nel Duomo di *San Gemignano* tuttora conservati. Vasari già narra d'un dipinto consimile eseguito da questo artista a Monte Oliveto ed ora perduto, quanto segue: “ Intorno al 1394, lavorò a Volterra certe tavole a tempera ed in Monte Oliveto una tavola, e nel muro un Inferno a fresco, nel quale seguì l'invenzione di Dante, quanto attiene

alla

alla divisione de' peccati e forma delle pene, ma nel sito o non seppe, o non potette, o non volle imitarlo „. Se non chè anche l'Inferno a San Gemignano si scosta non poco dall'Inferno di Dante e mostra, fra altro, un peccatore che viene segato in due, una tavola imbandita con degli avidi intorno, un antro infernale che inghiottisce i peccatori e non poche altre pene tradizionali e d'invenzione lugubremente fantastica.

Dati questi esempi crediamo superfluo di esaminare le molteplici altre rappresentazioni del *Giudizio Universale* e specialmente dell'*Inferno*, che vengono continuamente annoverate nei cataloghi di opere d'arte ispirate da Dante, ma che non hanno nemmeno attinenze così superficiali colla *Divina Commedia* come gli affreschi di Pisa e Bologna. La maggior parte di queste rappresentazioni è inoltre d'un valore artistico assai piccolo ed alcune di queste, come a San Francesco a Rimini ed a Volano nella Valle Lagarina, son perfino coperte da un intonaco. Riguardo a quest'ultima è del resto peccato forse sia così, pelle sue attinenze colla *Divina Commedia,* se si ricorda che un antico scrittore disse: l' Inferno essere così fedelmente dipinto sulla scorta della *Divina Commedia,* da parere che il Poeta stesso vi abbia fornito il disegno. [1] Vista la superficialità di tali indicazioni devesi forse accogliere con poca fiducia anche questa notizia.

Simili condizioni che pegli affreschi, noi le troveremo presso i pochi *quadri* che rappresentano il *Giudizio Universale* e specialmente si è il pio *Fra Angelico da Fiesole* che a torto si è messo in rapporto con Dante. I suoi quadri che trattano questo soggetto (Firenze, Uffizî ed Accademia; Roma, Galleria Corsini; Berlino, R. Museo) e nei quali la danza degli angeli ha l'espressione d'un sentimento soave, mostrano del resto una disposizione affatto tradizionale e specialmente l'Inferno ricorda modelli antichi in un modo un po' sbiadito (Bassermann, tav. 4). La delicatezza del frate così poco era fatta per rappresentare l'orribile, che all'Inferno non assegna che un modesto posticino al margine destro del quadro.

Lo stesso si può dire del quadro dodecagonale, il *Giudizio Universale* che nel primo corridoio degli Uffizî porta il N. 55, ed è opera d'un pittore toscano abbastanza mediocre del secolo XV. In questo specialmente si osserva mancare assolutamente qualsiasi rapporto con Dante e la totale dipendenza dal tipo dell'affresco pisano.

Perfino un affresco dell'anno 1515, che trovasi nella chiesa SS. Giacomo e Filippo presso a Valvasone nel Friuli ed è opera di *Pietro di San Vito,* non dà che un Inferno ed un Paradiso affatto tradizionali, mentre che, cosa curiosa, il monte del Purgatorio colle sue falde

e cor-

[1] MARIANI, *Relazione del Tirolo,* citata da Tartarelli, " Memorie antiche di Roveredo „ Venezia, 1754.

e cornici e le anime che vi si aggirano, è perfettamente in accordo colla *Divina Commedia;* benchè dipinto soltanto nel cinquecento abbiamo creduto dover menzionare già qui quest'opera.

Speciale menzione merita certo un *Giudizio Universale* di *Giovanni di Paolo,* che forma la predella ad una tavola d'altare, dipinta nel 1453, nell'Accademia di Siena. Questo è accanto ai quadri di Fiesole, l'unico dipinto ove siasi rappresentato con delicato pensiero il saluto fra gli angeli ed i beati, cosicchè non v'è dubbio che il motivo sia stato preso direttamente da Fra Angelico. La predella, il di cui quadro relativo è segnato: OPVS . JOHANNIS . PAVLI . DE . SENIS . MCCCCLIII DIE . III . DECEB̄E, reca altri motivi che dimostrano una perfetta conoscenza della *Divina Commedia:* Anime sedute sulle quali cade una pioggia di fuoco; anime che si mordono se stesse, ed un gruppo di due peccatori di cui l'uno ha infitti i denti nel capo dell'altro, Ugolino e Ruggieri; anime nuotanti nell'acqua, altre sferzate da demonj o graffiate da un mostro; all'ingresso dell'Inferno un diavolo colle ali ed una coda colla quale, un malinteso che s'incontra spesso, avvinghia un'anima, dinanzi a questo due anime: evidentemente Minosse; peccatori finalmente che sospingono grandi sassi. Accanto a ciò danno nell'occhio motivi divergenti, così la tradizionale tavola imbandita, un'anima cavalcata da un diavolo, specialmente però nell'angolo di sotto a destra un'anima abbrancata da un lato da un'aquila come Prometeo. Un misto curioso dell'Inferno tradizionale, dell'Inferno Dantesco e dell'antico Hades! Egli è così che anche per questo dipinto interessantissimo non possiamo parlare che di singoli motivi e ricordi danteschi, ma non di una vera rappresentazione dell'Inferno del Poeta, e non ci resterebbe che un solo dipinto in stretto connesso colla *Divina Commedia,* l'affresco di *Bernardo Orcagna* a Firenze (Bassermann, tav. 1). A Santa Maria Novella la Cappella Strozzi fu dipinta dai fratelli Orcagna; del minore *Andrea* (morì 1368) è il *Giudizio Universale* ed il *Paradiso,* del maggiore *Bernardo* (più sovente *Nardo,* morì 1365) l'*Inferno.* Questo è in tutte le sue parti rappresentato così fedelmente secondo Dante, che il potente affresco, può a buon diritto essere annoverato fra le Illustrazioni Dantesche. Muri in pietra dividono il tutto in cerchi e parti minori ed il *Poema* è raffigurato scena per scena. Così grande era la popolarità della *Divina Commedia* che il pittore potè senza alcun riguardo dipingere Minosse e Cerbero, le Furie e Caronte, i Centauri, le Arpie ed i Giganti in un'opera d'arte, che doveva servire d'ornamento ad una chiesa cristiana. Non si scorgono le figure di Dante e Virgilio, ommesse in vista dello scopo del dipinto, eppure oggi ci sorprende un tal dipinto in un luogo sacro. Dal punto di vista artistico non ci sembra un'idea felice di dare un prospetto di tutto l'Inferno in forma d'un grande dipinto murale. In primo luogo era impossibile

riuscisse

riuscisse una composizione tutta d'un getto, riuscì invece un insieme confuso di dettagli e le scene stesse di dimensioni così minime da escludere un effetto monumentale dell'affresco; se nell'insieme si deve dire perciò cosa sbagliata, pel soggetto ed i dettagli è pur cosa interessantissima. Sono sotto ogni rapporto gli stessi tipi che incontriamo nelle miniature dei Codici, lì rappresentate scena per scena, qui raggruppate l'una accanto l'altra. Se l'affinità di questo dipinto colle miniature non fosse già da per sè così palese, ce lo dimostrerebbe una miniatura dell'*Inferno* che occupa una pagina che precede il Codice Ital. 74 della *Biblioteca Nazionale di Parigi,* a foglio 1 verso e che è della metà del secolo XIV (descritta minuziosamente in Mazzatinti: *I manoscritti italiani della Biblioteca Nazionale di Parigi*, I, CXLII-CXLIII). La concordanza di questi due dipinti, che, per quanto ci consta, non fu ancora rilevata da nessuno, è tale, che assolutamente non si può dire un caso fortuito; ci è impossibile precisare la natura di questa concordanza, ma *può* essere la più semplice immaginabile, cioè che molti pittori fossero nello stesso tempo miniatori. In ogni caso un giudizio, che demolisce completamente il valore obbiettivo dell'affresco, è il dovere constatare non essere se non una miniatura ingrandita. Possiamo risparmiarci ogni confronto essendo in caso di dare la riproduzione di tutti e due uno accanto all'altro. Rileveremo che anche un motivo non tolto dalla *Divina Commedia*, i golosi dinanzi ad una tavola imbandita, è comune ad ambedue, come sono quasi concordi le scritte. L'unica differenza è che nella miniatura Dante e Virgilio sono rappresentati cinque volte, mentre che nell'affresco mancano -- ma ciò corrisponde alla natura delle cose.

Se nell'Inferno di Santa Maria Novella, Nardo ha seguito le parole di Dante, è chiaro che anche Andrea Orcagna dipingendo il *Giudizio Universale* ed il *Paradiso* ha avuto presente il Poeta. Il ritratto di Dante lo troviamo difatti fra i beati, ma del resto il concetto del *Paradiso* è quello tradizionale: Cristo e la Madonna sul trono, ad ambedue i lati santi ed angeli, più sotto le schiere degli eletti; il *Paradiso* di Dante non godeva certo la popolarità del suo *Inferno*, il concetto tradizionale del *Paradiso* era anche molto più adatto ad una tale rappresentazione, che le singole scene del Poeta, come ce lo dimostra chiaramente l'opera grandiosa dell'Orcagna.

Gettando uno sguardo generale sulle rappresentazioni del *Giudizio Universale* del secolo XIV e XV siamo ben sorpresi che la *Divina Commedia* non abbia esercitato su queste un'influenza maggiore, nel migliore dei casi troviamo l'uso di alcuni singoli motivi o una illustrazione abbastanza superficiale, che non corrisponde per nulla all'essenza del *Poema* ed è priva di una vera animazione artistica. Nelle nostre considerazioni abbiamo dovuto respingere energicamente, l'asserzione

troppo

Bernardo Orcagna, l'Inferno

Affresco, Firenze, S. Maria Novella

Miniatura dell'Inferno

dal codice italiano 74 della Biblioteca Nazionale di Parigi

troppo vasta che la *Divina Commedia* abbia esercitato un'influenza diretta sulle arti figurative, ma d'altra parte sarebbe altrettanto errato sostenere che l'opera di Dante non abbia esercitato un'influenza durevole sul concetto italiano dei regni oltremondani.

Il seme sparso dal potente genio poetico di Dante non fu gittato, ma germogliò soltanto colle aure primaverili del Rinascimento e se le rappresentazioni figurative italiane dell'*Inferno* e del *Giudizio Universale* del secolo XIV e XV hanno un carattere grandiosamente e potentemente serio in confronto alle rappresentazioni nordiche — si pensi soltanto alle ridicole arguzie d'un Brueghel e d'un Bosch — questo sarà certo da attribuirsi in prima linea all'influenza di Dante. Dalla colossale miniatura dell'*Orcagna* ai drammi terribili del *Signorelli* e del *Michelangelo;* qual lunga via pell'arte figurativa! Come fu percorsa questa via, quanto adagio, ma con quanta costanza appianato il terreno sul quale sorsero i suoi maggiori capolavori? I *Codici illustrati* risponderanno in parte alla questione posta.

II. - *I Codici.*

Egli è soltanto da un breve spazio di tempo che si studiano i Codici dal punto di vista della storia dell'arte e dell'iconografia, e la storia della miniatura è pur troppo tuttavia un terreno poco lavorato, che presenta non poche questioni non ancora sciolte. Avviene così che nei trattati antichi sulle illustrazioni dantesche si accenna appena a questo dominio, eppure le *miniature*, sia per la loro priorità cronologica, sia pella loro prevalenza numerica, dovrebbero occupare il posto più importante in un trattato delle rappresentazioni figurative della *Divina Commedia.* Negli ultimi tempi certo l'interesse per questo principio primitivo dell'illustrazione dantesca è andato aumentando e si sono pubblicate, in bellissime edizioni, serie intiere di miniature dai Codici, come dal *Cozza-Luzi* e *Morel,* o singole prove caratteristiche dai differenti manoscritti, come dal *Bassermann.* Dovremo citare specialmente spesso l'opera " Le traccie di Dante in Italia " di quest'ultimo, almeno in quanto alle tavole, poichè il Bassermann ha nel capitolo " Dante e l'arte " seguito, con così gentile apprezzamento, il sistema da noi addottato nel nostro piccolo lavoro del 1892, che le sue tavole possono servire d'atlante illustrativo al suo libro, quanto al nostro.

I miniatori si sono ben presto occupati della *Divina Commedia.* Dante finì la sua opera fra il 1316 ed il 1320 — i particolari di questa

sta controversia scientifica non entrano nel campo dei nostri studî — ed il più antico Codice miniato, del quale si possa fissare con sicurezza la data, è fatto prima del 1333, il che naturalmente non esclude che fra i Codici di cui non si può fissare la data, non ve ne sieno di più antichi. È questo il Codice 313 della Palatina nella Biblioteca Nazionale di Firenze, del quale avremo a trattenerci in seguito. Purtroppo, come già detto le ricerche sulla storia della miniatura non sono ancora molto avanzate, per potere assegnare a tutti questi lavori un posto fisso nella storia dell'arte, certo è però che quasi tutte queste miniature, specialmente nei primi tempi, furono eseguite da pittori fiorentini o almeno toscani, i pochi maestri dell'Alta Italia si distinguono caratteristicamente dai toscani e fa del tutto parte da sè un pittore borgogno-fiammingo. Di nessuno di tutti questi lavori conosciamo il nome dell'autore, tanto emergeva il Poeta in confronto al miniatore, fino a che nel grande movimento del rinascimento l'artista seppe conquistarsi il posto dovutogli di buon diritto.

Il numero di Codici danteschi miniati è infinitamente grande e non poteva essere nostro intendimento di dare una descrizione di tutti in questo studio iconografico, come sarebbe impossibile ad un singolo individuo di vederli tutti, specialmente quelli che trovansi in biblioteche private, non pertanto avendo visitato le principali biblioteche dell'Italia e della Germania, di Parigi e di Londra abbiamo raccolto un materiale sufficiente da darne in quanto segue uno specchio generale senza *lacune* rilevanti. I Codici qui non nominati, si potranno senza fatica aggregare ad uno dei grandi gruppi appresso trattati.

Benchè anche artisti di gran conto non abbiano disdegnato di fare anche i miniatori, pure a pochi miniatori è riuscito di compiere veramente questa opera gigantesca e soltanto ai più grandi sorrise la sorte di poter rappresentare degnamente le figure del Poeta. La quantità dei piccoli artisti che si accinsero all'opera, naufragò spesso miseramente. Le due prime parti l'*Inferno* ed il *Purgatorio* contengono tante scene piene di vita drammatica, tanta azione che anche artisti di minor vaglia poterono ispirarsi a rappresentazioni caratteristiche. Nel *Paradiso* però ove invece dell'azione emerge il pensiero ed il sentimento, ai più la forza creatrice venne meno. Considerate in questo senso, le parole che Dante fa precedere al *Paradiso*, acquistano un significato speciale:

> O voi che siete in piccioletta barca,
> Desiderosi d'ascoltar, seguiti
> Dietro al mio legno che cantando varca,
> Tornate a rivedere i vostri liti:
> Non vi mettete in pelago; chè forse
> Perdendo me, rimarreste smarriti.

L'acqua

L'acqua ch'io prendo giammai non si corse;
Minerva spira e conducemi Apollo
E nove Muse dimostran l'Orse.
Voi altri pochi che drizzaste il collo
Per tempo al pan degli angeli, del quale
Vivesi qui, ma non sen vien satollo,
Metter potete ben per l'alto sale
Vostro navigio, servando mio solco
Dinanzi all'acqua che ritorna eguale.

(*Paradiso*, II, 1-15).

A quanti tentativi puerili non ci fanno pensare questi versi!

Moltissimi Codici danteschi del resto non recano rappresentazioni figurative, ma *ornamenti* più o meno ricchi, ed anche nei Codici illustrati l'ornamentazione è spesso, accanto alla rappresentazione figurativa, la parte essenziale, e siccome gli ornamenti sono di grandissimo momento pell'aspetto d'un libro e nello stesso tempo spesso assai utili per precisare l'età del Codice, non sembrerà inutile far precedere alcune parole sugli ornamenti, benchè nulla abbiano da vedere coll'illustrazione e nei Codici danteschi non siano diversi da quelli d'altri Codici.

Nel Trecento il fogliame variopinto è la regola, azzurro, verde, rosso mattone, violetto, con bacche d'oro frammezzo, spesso il ramaggio è interrotto da teste umane o di uccelli, draghi e mostri. Questo genere si fa poco a poco più leggero, più libero, si mantiene però fino alla metà del Quattrocento. Un modello specialmente grazioso è il *Codice Ital. 544 della Bibliothèque Nationale di Parigi.*[1] Amoretti dalle ali variopinte, al collo catene di perle nere, dalle quali pende un corallo, giuocano allegramente fra il fogliame multicolore, nel quale sono sparse bacche dorate. Strani uccelli variopinti dai becchi e le gambe rosse tentano di abbrancarli o vengono respinti dagli amoretti. Di più esseri favolosi, draghi e serpi, lottano cogli amoretti, inoltre parecchi animali benissimo eseguiti: cani, lepri, pantere, scimmie e chiocciole. In questa maniera è ornamentato il principio d'ogni Canto e riccamente il principio d'ogni Cantica, ornamentazione straordinariamente ricca e bella, che però non ha il minimo rapporto col *Poema.* Di poi regna un altro stile; dal fondo colorato, rosso, verde, azzurro e oro, si stacca un grazioso stretto nastrame bianco molteplicemente intrecciato. Più innanzi si va facendo strada, specialmente nell'Alta Italia, il vero ornamento del Rinascimento, i di cui motivi — come putti, ghirlande di frutta, teste di animali, — sono tolti direttamente dall'antico. Le iniziali sono formate nello stesso modo.

Un

[1] Già Fonds de rés. n. 8, 2. — Batines n. 428. AUVRAY, *Les manuscrits de Dante des Bibliothèques de France*, n. XIV.

Un aspetto singolare hanno le mani disegnate a penna che coll'indice additano a passi importanti, spesso invece di mani sono mostri o esseri deformi, i quali con un becco d'uccello, una testa di drago o simile indicano il passo relativo; del pari caratteristici sono degli esseri bizzarri, un misto curioso di forme umane e animali, che spesso al margine inferiore reggono uno scudo colla prima parola della pagina seguente, sono disegnati a penna, però talvolta si credevano cosa d'importanza sufficiente per dipingerli con tutta accuratezza. A questi appartiene il *N. 5 dei Codici rossi del Fondo Corsiniano nel R. Liceo di Roma,* del secolo XIV (Batines, 347). L'*Accademia Etrusca di Cortona* conserva un Codice della *Divina Commedia* (Batines, II, 215, seconda metà del secolo XIV), nel quale ogni specie di animali — come rane, civette, aquile, galli, grù ecc. — reggono questi piccoli scudi, e ornamento affatto simile trovasi in un Codice di Parigi (*Bibl. Nationale,* Ital. 530 già N. 7254. Batines, 432, Auvray, VIII) del 1441, nel quale gli scudi sono retti da cani, uccelli e draghi, molto abilmente disegnati a penna.

La prima pagina del Codice fu molto sovente ornata colle armi del committente, il che può spesso darci precisa informazione sulla provenienza del Codice. Non sono da ascriversi alle illustrazioni, le figure a modo di spiegazione intercalate nei Commentari, però sono caratteristiche pell'aspetto dei Codici. Già nei primi tempi si cominciarono le ricerche „ de situ, forma et misura „ dei tre regni del Poeta e non furono mai interrotte, menti elette hanno sempre di bel nuovo tentato di precisare come abbiasi da figurarsi matematicamente il viaggio oltremondano di Dante. Così il grande *Filippo Brunelleschi,* del quale il Vasari nella sua vita dice: „ Diede ancora molta opera in questo tempo alle cose di Dante, le quali furono da lui bene intese circa i siti e le misure „. Anche nei Commentari, di cui sono corredati la maggior parte dei Codici, si fa larga parte a queste ricerche, che per migliore intelligenza sono accompagnate da figure matematiche colle spiegazioni necessarie. Soltanto due esempî in luogo di molti: il Codice della *Biblioteca Comunale di Francoforte s. M.* (Batines, 529) che ha, intercalati nel Commentario, un numero di disegni matematici ed astronomici ed il n. C. 198 dell'*Ambrosiana di Milano.* Ma non s'incontrano sempre linee astratte, allo schema si aggiunsero delle figure, scene del *Poema* e così nascono talvolta nel Commentario composizioni estese, che naturalmente hanno lo scopo di schiarire un passo difficile, e se mancano d'un certo effetto artistico si è perchè spesso sono, senza alcun riguardo, coperte d'iscrizioni. Un buon esempio di questo genere di „ immagini-commentario „, lo offre il Codice XIII, C. 1 della *Biblioteca Nazionale di Napoli,* del principio del secolo XV. Illustra il Canto XXIX del *Purgatorio* un disegno a penna, illuminato, che occupa una pagina intera. A sinistra si

vedono

vedono i sette candelabri, che precedono il carro della chiesa, a destra i ventiquattro anziani con verdi ghirlande, ed altri vecchi con belle teste espressive, accanto il carro tirato dal grifone e circondato dai simboli degli evangelisti. Il tutto potrebbesi ben facilmente riguardare come una illustrazione, se i dieci Comandamenti ed i nomi delle virtù non provassero chiaramente lo scopo spiegativo del disegno (Bassermann, tav. 43 e 44). In modo ancora più saliente si osserva ciò nella seconda miniatura che rappresenta il gigante e la femmina nel carro della chiesa; dal timone e dalle ruote escono teste cornute. Questa rappresentazione, dalle linee elegantissime è attorcigliata in ogni senso da nastri spiegativi, così da toglierle affatto ogni effetto artistico.

Astrazione fatta da queste rappresentazioni spiegative, bisognerà classificare le illustrazioni dei Codici danteschi in due grandi gruppi, secondo che presentano un carattere *ornamentale* o *descrittivo;* a seconda dello *scopo*, cui devono servire questi due gruppi, si vedranno impiegati anche *mezzi* differenti, da un lato la *vera miniatura* accuratamente eseguita in colori opachi, un insieme ben distinto, dall'altro lato *scene leggermente illuminate* o semplici disegni a penna di esecuzione più libera.

Una tale distinzione secondo il genere d'esecuzione non è nè indifferente, nè superficiale, ma al contrario ben fondata nella natura intima dell'illustrazione. Fin d'allora si manifestava già chiaramente il contrasto fra il *disegno* e la *pittura*, contrasto che ai dì nostri fu definito con così brillante arguzia da Max Klinger. Già il Vischer dice nel suo trattato di estetica: " Il *disegno* corrisponde a soggetti, nei quali l'idea, per così dire, emerge dal corpo e la spiritualità del tutto non tollera, di essere ritratta nella piena apparenza della realtà quale la dà il colore „. In simile maniera si sono espressi chiaramente Anton Springer e Eduard von Hartmann e *Max Klinger* inoltre, dal punto di vista dell'arte del bulino moderna, sviluppò questo concetto: " Là ove la pittura, per procurare un godimento puro doveva offrire occasione a riposo, nuovo raccoglimento o punti d'appoggio pel passaggio da un contrasto all'altro, il disegno sviluppa in una serie di immagini della stessa tonalità, in rapido scambio, uno squarcio di vita con tutte le impressioni delle quali siamo suscettibili, sia che si sviluppino epicamente, sia che si concentrino drammaticamente o ci si presentino con secca ironia: ombre soltanto, si impadroniscono perfino del mostruoso, senza offendere „. Se Klinger giunge alla culminante conclusione " che vi sono opere della fantasia che la pittura non può rappresentare artisticamente o soltanto condizionatamente, che le stesse opere sono però rappresentabili per mezzo del disegno senza scemarne il valore artistico „, è chiaro che ben la maggior parte delle scene della *Divina Commedia* sono appunto simili opere di fantasia che pre-

preferiscono

feriscono la matita al pennello. E così non è da attribuirsi al caso se i Codici ornati di vere miniature non contengono che pochissime illustrazioni propriamente dette e che raramente la miniatura segue tutto il testo del *Poema*. Il miniatore che intraprendeva di fare per ogni Canto una composizione in colori, per lo più rinunciava presto al lavoro, sia che riconoscesse d'essersi ingannato nella scelta del mezzo di espressione, sia che si trovasse inconsciamente paralizzato.

Così molti manoscritti del 1° gruppo hanno per tutto ornamento figurativo le *iniziali illuminate delle tre Cantiche*. Pelle figure ivi introdotte si era formato direttamente uno schema stabile: l'*N* dell'*Inferno* contiene quasi sempre un ritratto di Dante, [1] seduto a tavolino o colla *Divina Commedia* in mano, talvolta anche Dante e Virgilio nella selva; il *P* del *Purgatorio* mostra Dante e Virgilio nella navicella avviati al Monte del Purgatorio o delle anime in fiamme; nella *L* del *Paradiso* o un Cristo, in mezza figura, in atto di impartire la benedizione o Dante e Beatrice, talvolta la S. Trinità o la incoronazione della Madonna. Ci limiteremo ad una breve enumerazione di questi Codici che non presentano se non un minimo interesse per le rappresentazioni figurative della *Divina Commedia:*

Milano, Bibliot. Nazionale, A. N. XV. Del 1337 a 1347.

Milano, *Ambrosiana*, C. 198. Prima metà del secolo XIV (Batines, II, 246).

Brera, *Bibliot. Nazionale*. Prima metà del secolo XIV (Batines, 251).

Roma, *Bibliot. Barberiniana*, XLVI, 59. Prima metà del secolo XIV (Batines, 363).

Roma, *Bibliot. Barberiniana*, XLVI, 58. Metà del secolo XIV (Batines, 364). Il *P* del Purgatorio contiene qui semplicemente secondo la tradizione del Purgatorio, delle anime inginocchiate attorno alle quali erompono dalla rupe delle fiamme.

Firenze, *Riccardiana*, 1010. In sul 1350 (Batines, 126).

Modena, *Bibliot. Estense*, VIII, F. 20. Seconda metà del secolo XIV. (Batines, 228) soltanto *Inferno* e *Purgatorio*.

Firenze, *Laurenziana*, Plut. 40, N. 13. Secolo XIV (Batines, 16).

Firenze, *Laurenziana*, Gadd. Plut. super., N. 126. Secolo XIV, (Batines, 24).

Firenze, *Laurenziana*. Plut. 40, N. 12. Secolo XIV, dal quale il Bassermann pubblicò a tavola 12 l'iniziale del *Paradiso*.

Milano, *Trivulziana*, N. 1079. Secolo XIV (Batines, 272). — Nell'Inferno vedesi nel margine inferiore Dante e le tre fiere.

Venezia, *Marciana*, N. 50. Secolo XIV.

Venezia, *Marciana*, N. 51. Secolo XIV.

Venezia

[1] Confronta quanto detto più sopra sul ritratto di Dante.

Venezia, *Marciana*, Classe IX, N. 34. Secolo XIV.

Breslavia, *Biblioteca Comunale*, R. 227. Secolo XIV (Confr. Batines, 526-28).

Roma, *Vaticana*, Ottoboniani 2358. Fine secolo XIV (Batines, II, 328).

Bologna, *Biblioteca Comunitativa*. Fine secolo XIV (o principio secolo XV).

Parigi, *Bibliothèque Nationale*, Ital. 73, datato 1403 (Batines, 431).

Nelle grandissime iniziali d'ogni Cantica: Dante col libro in mano, tutte e tre sono quasi uguali, di stupendo effetto decorativo, in colori molto vivi su fondo d'oro.

Modena, *Biblioteca Estense*, VIII, F. 22. Datato 1409 (Batines, 231).

La Miniatura dell'*Inferno* — Dante col libro — è collata e di origine molto posteriore.

Napoli, *Biblioteca Nazionale*, XIII. C. 2. Datato 1411 (Batines, 405).

Parigi, *Bibliothèque Nationale*, Ital. 530. Datato 1411 (Batines, 432). — Anche questo Codice, eseguito a Padova, dà nel *P* del *Purgatorio* una rappresentazione tipica.

Firenze, *Laurenziana*, Plut. 40, N. 14. Prima metà del secolo XV (Batines, 85).

Il Codice *Antaldinus tertius* nella *Biblioteca di Sir George Grey* a Capetown (Città del Capo), del secolo XV, mostra nelle iniziali Dante col libro, nella navicella, lo sguardo verso il cielo. Non abbiamo naturalmente veduto questo Codice e rinviamo all'*Annuario della Società Dantesca tedesca*, Vol. II, pag. 243.

Altri miniatori fanno di più e danno per ogni Cantica un dipinto quasi della grandezza della pagina. Sono questi " *Codici di lusso* " ai quali le miniature dovevano dare specialmente un aspetto ricco e magnifico e che ora — oggetti di valore — sono esposti nelle vetrine di cimeli delle Biblioteche. Codici di questo genere hanno spesso le più belle e le più graziose miniature, appunto perchè l'artista non aveva da eseguire che poche rappresentazioni e poteva perciò dedicarvi ogni amore e cura. Le iniziali contengono spesso gli oggetti summenzionati.

Milano, *Trivulziana*, *N. 1080*. Datato 1337 (Batines, 257). Innanzi ad ogni Cantica vi sono figure dipinte con molta accuratezza, a colori opachi, però assai all'antica, tanto all' iniziale che al margine. L'*Inferno* reca più volte i due Poeti, non chè le tre fiere, il *Purgatorio*: i Poeti nella navicella, poi Dante inginocchiato dinanzi a Catone, lavato da Virgilio colla rugiada. Nell' iniziale del *Paradiso* trovasi una finissima rappresentazione della incoronazione di Maria, all' intorno angeli in adorazione e sotto angeli musicanti, il tutto con fondo d'oro. Tutto il foglio è contornato di ornamenti con un Cristo ed angeli in mezza figura. Bassermann pubblica questi tre fogli a tavola 9-11.

Siena, *Bibl. Comunale*, I, VI, N. 29. Prima metà del secolo XIV (Batines,

tines,

tines, 221). — Il Codice non contiene che l'*Inferno* ed una parte del *Purgatorio*, non ha perciò che due miniature, tutte e due molto guaste: Dante colle tre fiere nella selva e una navicella colle vele gonfiate.

Bologna, Biblioteca dell' Università, N. 589. Secolo XIV. — Rappresentazioni insignificanti collocate in parte nei medaglioni dell'ornamento.

Padova, Biblioteca del Seminario, N. 9. Secolo XIV. (Batines, 280). — Sono ornati di miniature i primi fogli d'ogni Cantica. Prima del Canto I dell'*Inferno* si scorge Dante colle tre fiere nella selva, poi nei rabeschi due volte Dante e Virgilio. Al *Purgatorio* appartiene un' iniziale stupenda con Dante e Virgilio nella navicella; in tre medaglioni, nel viticcio, raffigurasi Dante inginocchiato dinanzi a Catone e Virgilio, Virgilio che cinge Dante d'un giunco e finalmente ambedue i Poeti un'altra volta alla riva. Nell' iniziale del *Paradiso* vedonsi Dante e Beatrice su una nube, sollevantisi da un prato fiorito alle sfere celesti; tre medaglioni nei rabeschi rappresentano Dante e Beatrice in pose differenti, e sopra di loro le sfere celesti. Nel concetto queste miniature non hanno nulla di rilevante e non si può dire vogliano approfondarsi nel motivo scelto, nell'esecuzione però sono magnifiche e raggiungono pienamente lo scopo di rallegrare l'occhio; nei rabeschi vi sono del resto ancora parecchie graziosissime figurine deformi nello stile delle " drôleries " francesi e ogni Canto ha la sua magnifica iniziale con rabeschi e figurine grottesche.

Firenze, Bibliot. Nazionale. Palat. 261, Poggiali. Secolo XIV. (Batines, 167). Ognuna delle tre Cantiche è ornata, oltre dell' iniziale, di una miniatura speciale colle summenzionate rappresentazioni tipiche.

Venezia, Marciana, N. 53. Secolo XIV. — Nell' iniziale dell' *Inferno:* Dante col libro in mano, dorme in una sedia a bracciuoli — tutto il foglio è contornato da ornamenti, nel margine inferiore Dante e Virgilio. — Il principio del *Purgatorio* e del *Paradiso* era certo miniato del pari, ma i fogli furono strappati.

Perugia, Biblioteca Comunale, B. 25. Seconda metà del secolo XIV. (Batines, 398). — Non contiene che l' *Inferno* con due grandi miniature: Dante nella selva, Dante e le Fiere.

Parma, Biblioteca Palatina, 3285. Seconda metà del secolo XIV. (Batines, 234). — Nell'iniziale dell'*Inferno* Dante e Virgilio nella selva; ai margini del foglio ornamenti e medaglioni con figure allegoriche. Nell' iniziale del *Purgatorio* un'anima in una tomba infocata (il malinteso più volte menzionato), al margine inferiore due volte la navicella condotta dall'angelo. — Nell' iniziale del *Paradiso* la S. Trinità in una mandorla, più sotto Beatrice ascendente al cielo e guidando Dante pella mano. Di sotto S. Pietro e S. Giovanni alla porta — gotica —

del

del *Paradiso*, facendovi entrare dei beati, che vengono incoronati da angeli. Anche queste sono figure d'ornamento che non hanno nulla da vedere col testo del *Poema*.

Francoforte s. M., *Biblioteca Comunale*. Seconda metà del secolo XIV. — Le iniziali delle tre Cantiche contengono: Dante a tavolino, i Poeti nella navicella e Dante volgendo lo sguardo alle sfere celesti; oltre di ciò ogni foglio iniziale ha una miniatura: Dante nella selva colle fiere; i due Poeti alle falde del Purgatorio e dinanzi ad essi Catone il vegliardo dalla lunga barba, finalmente Dante e Beatrice ritti fra alberi, sui quali molti uccelli accuratissimamente dipinti. Appunto quest'ultimo dettaglio ci prova lo scopo decorativo dell'insieme, poichè a sinistra del rabescame che vi si intreccia, scorgiamo un ragazzo dalle vesti multicolori, con arco e freccia, che prende di mira uno degli uccelli. — Nel Commentario annesso, il miniatore ripete parola per parola gli stessi motivi, mentre nel testo, come nel commentario le singole iniziali recano teste fantastiche o figure animali, talvolta però accennano anche, alla lontana pur sempre, a rapporti col testo; così troviamo nell'ultimo Canto del *Paradiso* una Madonna in mezza figura col bambino, in tutta la sua piccolezza, di carattere perfettamente trecentista, con fazzoletto sul capo ed occhi birci.

Mantova, *Biblioteca di Bagno*. In sul 1380. (Batines, 243). — Le tre pagine iniziali ornate nella maniera stereotipica.

Parigi, *Bibliothèque Nationale*. Ital. 77. Fine del secolo XIV. (Batines, 416). — Dinanzi ad ogni Cantica trovasi una miniatura abbastanza rozza, che nell'*Inferno* perfino non è eseguita che nell' iniziale.

Firenze, *Laurenziana*, Conv. sopp. 204. Fine secolo XIV. (Batines, 50). — Questo Codice non ha oltre alle iniziali che due miniature in foglio, una per l'*Inferno* ed una pel *Purgatorio*. La prima rappresenta Dante nella selva, a destra le fiere; d'originale ha poi una quantità di animali boscherecci come figure d'ornamento, così una lepre, un fagiano, alcuni cervi e simili, già i miniatori avevano una predilezione speciale pel mondo animale. La miniatura pel *Purgatorio* mostra a sinistra il solito gruppo, Dante in ginocchio dinanzi a Catone, e Virgilio; a destra Dante cinto del giunco, nel fondo, una navicella con delle anime, condotta da un angelo, si avvicina al monte del Purgatorio, alla porta del quale siede di guardia l'angelo colla spada.

Firenze, *Laurenziana*, Plut. 40, N. 3. Fine secolo XIV. (Batines, 72). — *Inferno:* A sinistra Dante dormiente, a destra ritto davanti alle tre fiere, gruppata una sopra l'altra sul pendìo. In margine uno stemma d'esecuzione molto elegante. *Purgatorio:* Dante e Virgilio nella navicella, nell' acqua vedonsi delle anime (Bassermann, tav. 17). Come illustrazione abbastanza superficiale, ma d'esecuzione buonissima. *Paradiso:*

radiso: le sfere celesti sono rappresentate da semicerchi, su di uno siede Cristo in atto di impartire la benedizione, accanto a lui Maria, ad ambo i lati tre angeli. Sotto a sinistra inginocchiato in adorazione Dante a destra Beatrice. Anche queste miniature non vogliono certo illustrare, ma servono soltanto d'ornamento.

Firenze, *Laurenziana*, Tempiano I. Datato 1398. (Batines, 7). — Anche questo Codice non ha ornata che la prima pagina d'ogni Cantica. Interessanti sono le iniziali che contengono figure allegoriche: in quella dell'*Inferno* vediamo rappresentata una giustizia, qual donna alata colla bilancia e la spada; una donna alata che si appoggia ad un albero fiorente vorrà certo rappresentare la Speranza, posta dinanzi al Purgatorio simbolizza la speranza della redenzione. La figura sul *Paradiso* dobbiamo interpetrarla una Fede o Carità, anche una donna alata che colla destra regge un'anima in preghiera. [1] — Oltre a ciò ognuno di questi fogli ha il margine superiore occupato da una miniatura più grande, per l'*Inferno* ed il *Purgatorio* è divisa in quattro, qui: Dante smarrito nella selva, Dante col leone e la pantera, Dante dinanzi alla lupa e Virgilio, Dante parlando con Virgilio, là Dante e Virgilio nella navicella, Virgilio e Dante inginocchiato dinanzi a Catone, Dante e Virgilio scorgendo l'arrivo della navicella colle anime, finalmente l'angelo alla porta del Purgatorio. La miniatura pel *Paradiso* non è divisa. È una grande rappresentazione su fondo dorato, Cristo benedicente in una mandorla, circondato da Cherubini rossi ed azzurri, alla sua destra la Madonna e due Santi, più sotto Dante col libro in mano, Beatrice gli si avvicina, alla sinistra di Cristo due Santi seduti, più sotto tre donne beate. Specialmente quest'ultima miniatura è graziosissima, ci sembra un dipinto fiorentino della stessa epoca coi suoi bei colori vivaci, il suo fondo dorato e le snelle figure. Le aureole sono incise nel fondo dorato e trapunte, come nei dipinti contemporanei.

Perugia, *Bibliot. Comunale*, in sul 1400. (Batines, 397). — Non contiene che due rappresentazioni di carattere affatto generale, appo il *Purgatorio:* i Poeti nella navicella, nell'alto Cristo, al quale si rivolgono le anime uscenti da tomba; appo il *Paradiso:* Dante e Beatrice che accenna alla Trinità.

Venezia, *Marciana*, Classe IX, N. 428. Secolo XV. — I primi Canti

[1] Un'analogia con queste figure la troviamo nel Codice Vatic. Lat. 4776. Anche lì l'iniziale dell'*Inferno* contiene una Giustizia, cioè una donna alata con spada e bilancia e dietro di essa un leone; quella del *Purgatorio* contiene una carità, cioè una donna alata che regge un nido, nel quale un pellicano si apre il petto pei suoi piccini; quella del *Paradiso* una Fides, cioè una donna alata coll'effigie di Cristo sul petto ed in ogni mano una fiamma ardente.

Canti dell' *Inferno* mancano, al principio delle altre due parti, ad ognuna una cattiva miniatura.

Firenze, Riccardiana, 1006, 1007, 1008. Degli anni 1412-13. (Batines, II, 318-20). — I tre volumi contengono oltre dell'iniziale soltanto una miniatura in foglio rappresentante Dante, Stazio e Beatrice sul monte del Purgatorio. Sotto la porta coll'angelo di guardia, sopra la gloria dei beati.

Roma, Biblioteca Barberiniana, XLVI, 54. Datato 1419. (Batines, 367). — D'origine toscana, questo Codice contiene tre miniature di esecuzione abbastanza mediocre, sulle quali ciò che vi ha di rimarchevole si è Vigilio che è rappresentato nudo. Il *Paradiso* mostra Cristo in trono che impartisce la benedizione, ai due lati due apostoli su banchine e di sotto angeli musicanti. Il tutto è un Paradiso affatto tradizionale e come nel concetto, il miniatore si mostra anche nell' esecuzione completamente conservatore; si potrebbe benissimo giudicare questo foglio un lavoro del trecento, se non fosse datato; eppure l'impressione dell'insieme è grata e graziosa.

Firenze, Laurenziana, Plut. 40, N. 16. Prima metà del secolo XV. — Non si possono giudicare che le tre iniziali lavoro contemporaneo del Codice, alle tre rappresentazioni in foglio si deve assegnare la fine del quattrocento. Per l' *Inferno:* Dante e le fiere, più su Dante e Virgilio, poi i due Poeti nella barca, rappresentata molto dettagliatamente ed in un bello scorcio, finalmente Cristo benedicente dalle nubi.

Firenze, Nazionale, B. A., p. 3, N. 10. Secolo XV. — Contiene oltre del già menzionato magnifico ritratto di Dante, ancora alcune miniature in foglio di poco interesse.

Milano, Trivulziana, N. 1048. Secolo XV. (Batines, 269). — Questo Codice è molto elegante, iniziali ed ornamento hanno del nastrame bianco graziosissimo su fondo colorato, davanti in una ghirlanda retta da putti le armi del possessore; per la rappresentazione figurativa però le tre miniature a principio delle Cantiche non sono di veruna importanza, poichè l'artista si contentò di accenni affatto generali, senza approfondarsi nel soggetto. Per l' *Inferno:* Virgilio e Dante alla porta dell'Inferno, si intravvedono nell'interno diavoli ed anime nude però senza rilevare scene del *Poema*. La miniatura del resto non è che in parte finita, in parte disegnati soltanto i contorni e si può osservare qui come il vero miniatore non disegnasse, ma schizzasse soltanto e la finezza dell'esecuzione fosse opera del pennello, mentre che il vero illustratore desse il valore principale ai contorni, talvolta anzi si contentasse, come summenzionato, dei soli contorni. Il foglio pel *Purgatorio,* benchè di buona esecuzione, dimostra quanto al concetto, la stessa superficialità come il foglio pell'*Inferno:* è rappresentato un Purgatorio, ma non quello di Dante, Dante e Virgilio nel mezzo, circondati

da

da sette grandi fosse, nelle quali languiscono le anime tra le fiamme, e sono oltre di ciò malmenate da diavoli con uncini e tridenti. Il *Paradiso* non ha che dei contorni ricordanti il soggetto: alla porta del Paradiso Dante che stringe la mano a Virgilio in atto di accommiatarsi, si intravvede nell'interno: Cristo benedicente circondato da Angeli, al di sotto anime inginocchiate che adorano la croce.

Torino, Bibliot. Nazionale (già Bibliot. dell'Università) N. VI, 11. Secolo XV. (Batines, 316). — Le tre miniature sono di un'esecuzione invero brillante, indubbiamente d'artista dell'Alta Italia, forse d'un Padovano. Dante attaccato dalla pantera che gli salta addosso, il Poeta si ritira spaventato, la pantera è magnificamente dipinta. Dante e Virgilio nella barca, si avvicinano alle falde del monte, ove Catone li attende. — L'ultima rappresentazione appartiene alle più belle miniature della *Divina Commedia;* di sotto Dante con Beatrice in ubertoso paesaggio, di sopra appare Dio Padre circondato da una gloria di teste d'angeli (Bassermann, tav. 13 a 15). Come tutta la serie di Codici annoverati, il Torinese dimostra quanto di grazioso sapessero produrre quei miniatori che ornavano di un solo dipinto ogni Cantica; per la rappresentazione figurativa del *Poema* per l'illustrazione del concetto però tutte queste miniature sono di nulla importanza ad onta dei loro pregi artistici. Affatto unico nel suo genere è finalmente un Codice del quale vogliamo dire in particolare alla fine di questo gruppo:

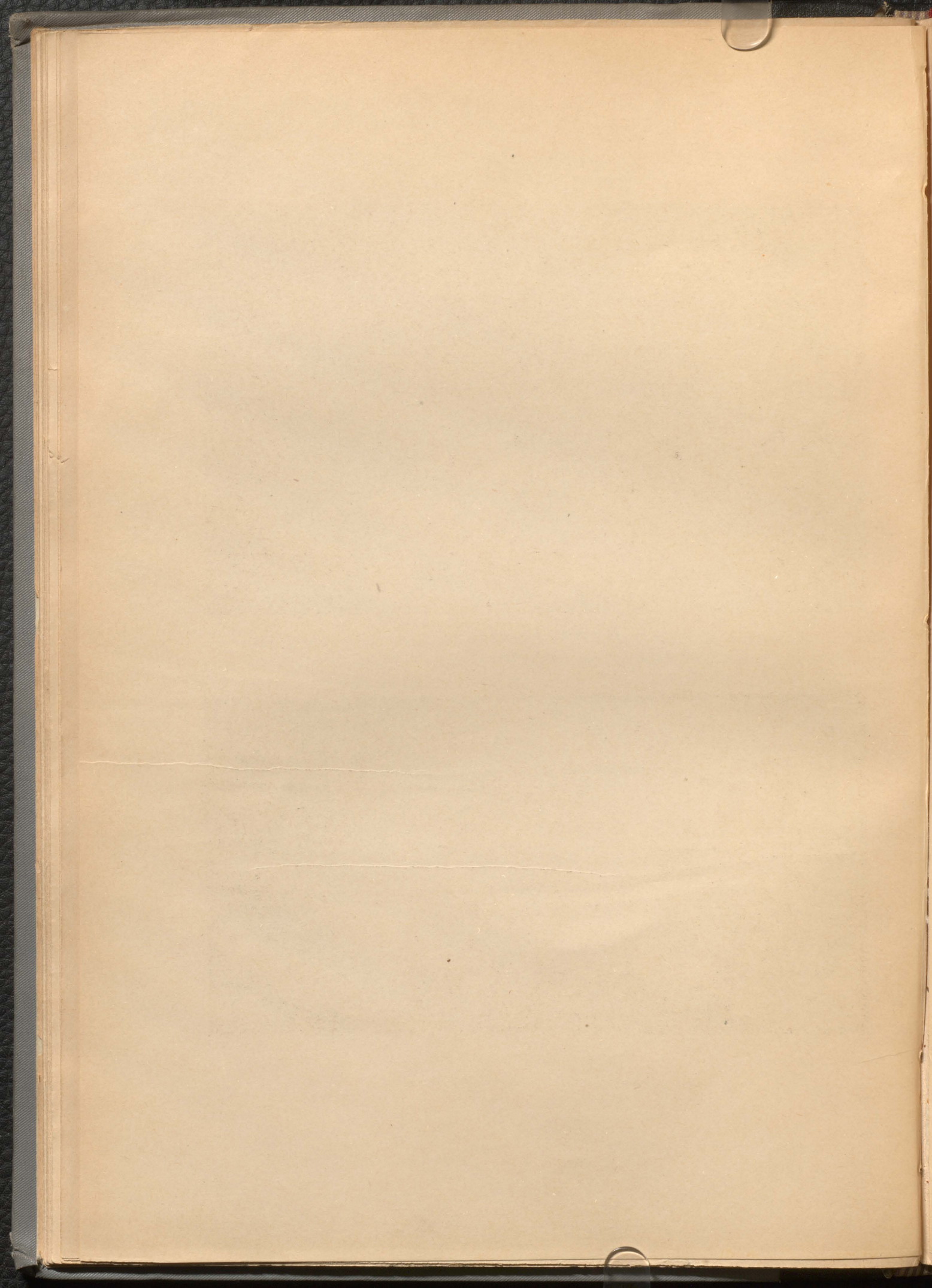
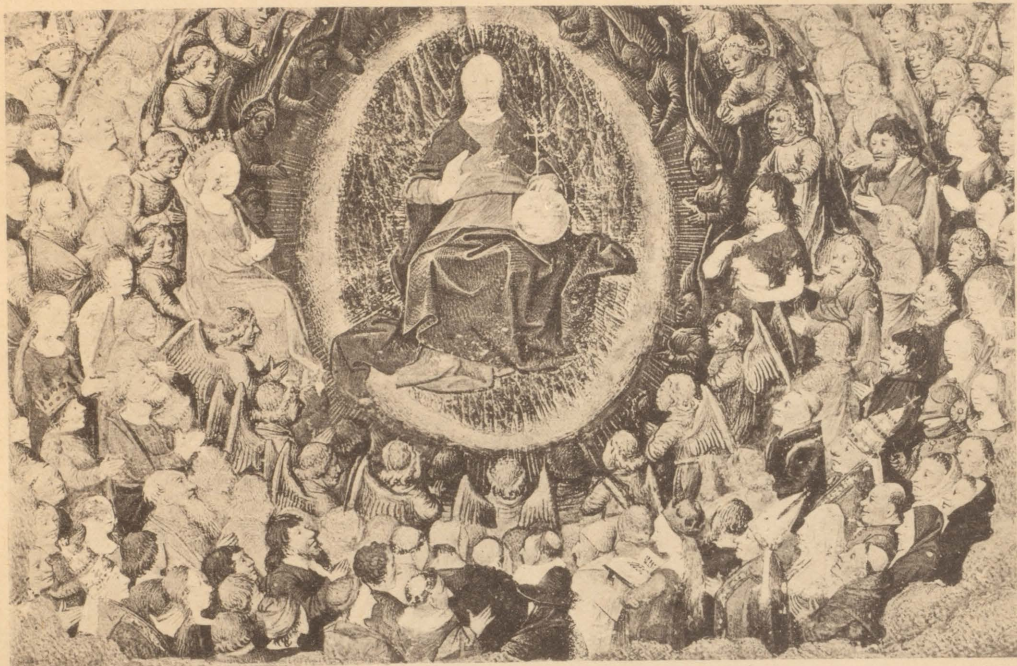
Parigi, Biblioteca Nazionale. Ital. 72. (Batines, 437). — Scritto nel principio del quattrocento si trova già dalla metà di quel secolo in Francia ed apparteneva a “Charles de Guyenne, auparavant Duc de Berry, frère cadet de Louis XI„. Lo accennano le armi del “Fils de France„ nella prima iniziale. Auvray che descrive il Codice nell'opera: *Les manuscrits de Dante des Bibliothèques de France* al N. III dice delle miniature: “Les initiales, dans quelques-unes desquelles figurent des fleurs de lys, sont dans le goût français plutôt que dans le goût italien. Au contraire, les trois miniatures sont certainement de la main d'un artiste italien.„ La squisita cortesia del signor Léon Dorez, avendoci messo in caso di poter dare la riproduzione delle tre miniature, non abbiamo bisogno di confutare pello storico dell'arte, l'asserzione dell'Auvray. Queste miniature mostrano a prima vista il carattere talmente manifesto della scuola dei miniatori borgondo-fiamminga, che uno sguardo basta per accertarci della loro provenienza. Invano invece si cercheranno rapporti colla *Divina Commedia:* sulla miniatura dell'*Inferno* scorgiamo bensì a sinistra su di un monte dei diavoli che trascinano con degli uncini delle anime e le gettano in una fossa sul davanti però vi è un diavolo che trascina le anime colle branche, fra i quali un re ed un vescovo incatenati insieme, e vicino un mostro affatto nordico, rassomigliante ad un gatto marino, che caccia

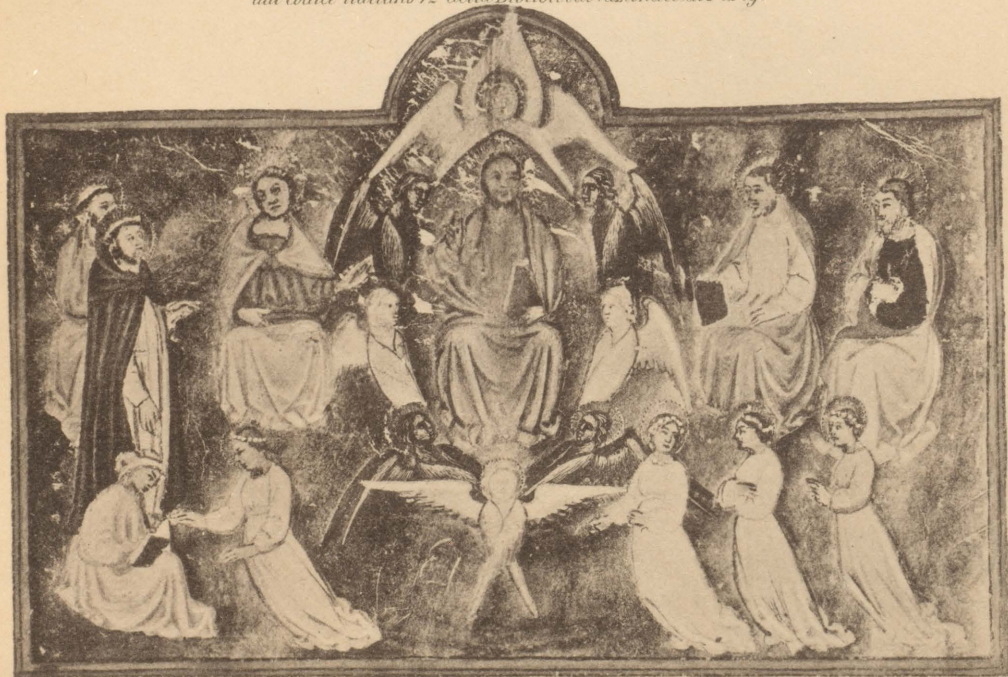
con

Miniatura dell'Inferno

dal codice italiano 72 della Biblioteca Nazionale di Parigi

Miniatura del Purgatorio

dal codice italiano 72 della Biblioteca Nazionale di Parigi

Miniatura del Paradiso

dal codice italiano 72 della Biblioteca Nazionale di Parigi

Miniatura del Paradiso

dal codice Tempiano I della Laurenziana di Firenze

con un martello un chiodo nel petto d'un dannato. A destra si eleva un cavalletto rassomigliante ad una forca, dal quale pende una grande caldaia ed in questa bollono i dannati, fra cui un imperatore ed un papa; sul cavalletto siede Lucifero, un diavolo cornuto con sei bracci ed un tridente in mano. Il foglio del *Purgatorio* ha ancora meno rapporti colla *Divina Commedia:* fra rupi e torri con mostri che gettano acqua, di stile manifesto nordico-gotico, vediamo languire delle anime tra le fiamme, angeli che consolano queste anime e le trasportano verso il cielo. Gli angeli colle loro ali variopinte ed appuntite, e le pieghe sgualcite delle loro vesti, sono di tipo assolutamente nordico ed il pensiero ricorre tosto a Bouts, Roger van der Weyden e Memling. A destra giace sull'erba una donna nuda legata, rosa da due animali che vorrebbero essere draghi, ma che sembrano piuttosto donnole; anche il corpo della donna, nella sua magrezza ricorda vivamente la antica pittura fiamminga. Nel *Paradiso* finalmente siede Cristo benedicente in una mandorla dorata, reggendo nella sinistra il globo di cristallo, all'intorno una gloria d'angeli rossi ed azzurri, in questa a destra Maria in un mantello azzurro, a sinistra Giovanni Battista e tutt'intorno Santi e Beati. Il tipo del Redentore è qui di bel nuovo quello dei dipinti fiamminghi e ricorda vivamente i Cristi di Quentin Massys ; abbiamo riportato sulla stessa tavola il *Paradiso* del Codice Tempiano I della Laurenziana onde dimostrare chiaramente la differenza del concetto italiano di questa scena.

Lasciamo dunque a queste miniature graziose e fine, ma totalmente malintese nel concetto, la rinomanza di essere le sole rappresentazioni figurative nordiche della *Divina Commedia* del secolo decimoquinto.

L'illustrazione di tutta la *Divina Commedia* a mezzo di miniature fu pure intrapresa più volte ma quasi tutte le volte il tentativo fallì, troppo esteso era il lavoro, troppe le difficoltà d'un tale lavoro, così che non si può dire che di tentativi, di frammenti. Appunto i Codici più antichi si cominciarono ad illustrare così e pare che soltanto più tardi, dopo simili prove fallite, siasi preferito il semplice disegno, o questo leggermente colorito. Le rappresentazioni di questo genere sono a quadro, hanno per conseguenza un'incorniciatura — generalmente un margine rosso o dorato, ed hanno, quando la scena rappresentata non esige il paesaggio, o un'architettura, o un fondo colorato, che nelle miniature del trecento o dei primordi del quattrocento, delle quali specialmente discorriamo, è nero, dorato o turchino.

In primo luogo vogliamo qui menzionare alcuni Codici corredati ad ogni Canto di una illustrazione, ma di genere più decorativo che illustrativo; in questi il momento decorativo è già caratterizzato dal fatto che le illustrazioni sono contenute esclusivamente nelle iniziali, ciò che escludeva a priori un libero sviluppo.

Firenze,

Firenze, Riccardiana, N. 1005, *Inferno* e *Purgatorio.* Secolo XIV, prima metà.

Milano, Nazionale, A. G., XII, 2, il relativo *Paradiso.* Secolo XIV, prima metà.

F. Carta dice delle illustrazioni di questo Codice essere: " opera non buona, ma abbastanza curiosa " e invero è molto interessante di percorrere le pagine di questo Codice, che supera, per una fresca ed originale intelligenza del *Poema*, altri Codici più riccamente ornati. Sono centinaia di iniziali sparse nel volume che non più grandi di due a tre centimetri in quadrato, contengono figurine, spesso soltanto teste o mezze figure. Già le dimensioni minime ed il limite ristretto dell'iniziale, ne fanno una semplice decorazione; se *Lippmann* dice perfino delle incisioni in legno dantesche veneziane che erano semplici segni per orientarsi anzichè illustrazioni, lo si dovrà dire a maggior ragione di queste figurine.

Nell'*Inferno* si accenna spesso ai vizî che vengono spiati nei relativi cerchi, così a Canto VII un avaro stecchito che stringe convulsivamente una borsa di danari; Canto XII, un cavaliere che trafigge un uomo (violenti contro il prossimo); Canto XIII, un uomo che si configge un pugnale nel petto (violenti contro se stessi); Canto XIV, un guerriero che ha alzato la mano contro il capo di Cristo (violenti contro Dio); Canto XVIII, un giovane che s'avvicina ad una giovane con regali (seduttori); Canto XIX, un cardinale e dinanzi a questo un prete che accenna ad una borsa di danaro (simoniaci); Canto XXIII, un monaco che sta leggendo, a lato un diavolo (ipocriti); Canto XXIV, un uomo addormentato al quale un mendicante ruba un oggetto di vestiario (ladri); Canto XXIX, un uomo che sta battendo delle monete su di un'incudine (falsi monetarî). — Simile trovasi nel *Purgatorio,* così a Canto X un gigante cornuto con scudo e mazza (superbi); Canto XV, un assassinio (iracondi); Canto XIX e XX, avari; Canto XXIII, un uomo dinanzi ad una tavola imbandita (golosi), e così via. Dove il miniatore si prova a dare delle vere illustrazioni del testo, queste non sono riuscite e si attengono alle generali, così *Inferno* XXXIII il Conte Ugolino e l'Arcivescovo Ruggeri. Nel *Paradiso* spesso il ritratto di Dante in mezza figura, alternato mano mano dalla rappresentazione di persone che Dante introduce parlanti. *Bassermann* ha pubblicato a tavole 26-32 le illustrazioni dei Canti XVIII, XXIX, XXVII, XXXII dell'*Inferno* e VII, XX e XXXIII del *Purgatorio*, nella *Storia della letteratura italiana* che si pubblicherà l'anno venturo (Lipsia, Istituto Bibliografico) sarà riprodotta la miniatura del Canto XXVII dell'*Inferno.*

Nella *R. Biblioteca Pubblica di Stoccarda,* secolo XIV. (Batines, 523), trovasi un Codice, che pur non essendo all'altezza del precedente, gli è il più affine. A principio d'ogni Cantica trovansi le solite sce-

ne,

ne, oltre di ciò nelle iniziali d'ogni Canto si trovano teste, ritratti in mezza figura e mezze figure. Spesso Dante, Virgilio, Cristo, teste di diavoli e Santi, ma in alcune sono ritratte pure scene del *Poema*, così nell'*Inferno* a Canto VIII, Dante davanti alle mura merlate della Città di Dite; Canto XIX, teste fra le fiamme, un malinteso delle pene dei Simoniaci; Canto XXV, Vanni Fucci bestemmiante col pollice trafitto; Canto XXVI, le teste dei consiglieri fraudolenti nelle fiamme; Canto XXVIII, Maometto col corpo fesso; Canto XXIX, un peccatore coperto di bubboni; Canto XXXI, Nembrotte suona il corno; Canto XXXIII, Ugolino e Ruggieri. Nel *Purgatorio:* Canto IX, il levar del sole; Canto X, uno che porta gravi pesi (superbi); Canto XIX, Dante addormentato; Canto XXVIII, Dante incoronato da Virgilio. Nel *Paradiso* numerosi i ritratti in mezza figura di Dante e Beatrice, questa spesso collo sguardo rivolto alle stelle, angeli, santi — fra quali a Canto XXIV, Pietro colle chiavi, Cristo o la Madonna. Si può ben farsi un' idea dello studio d'un miniatore dove si illuminavano simili Codici e certo il possessore era ben lieto di poter trovare senza fatica alcuna a mezzo delle iniziali quello o tal altro passo del *Poema.*

Roma, R. Liceo, Fondo Corsiniano, Codici Rossi, N. 5. Secolo XIV. (Batines, 347). — Appartiene pure al genere. Ogni Cantica è corredata d'una miniatura a quadro e tutte le iniziali contengono teste, però non si scorgono rapporti reali col *Poema.*

Parigi, Biblioteca Nazionale, Ital. 78. Fine secolo XIV. (Batines 429). — Qui si prova pure una illustrazione entro le iniziali, in misure un po' maggiori, però in colori non sono eseguite che nell' *Inferno* I a VIII, XII e XIII; *Inferno* IX, X, XI, XIV-XVII non hanno che i contorni, il resto nemmeno questi. Le grandi iniziali contengono in figurine graziose scene del *Poema*, ma si è dato maggior valore al magnifico rameggio ornamentico con amoretti, animali e mostri. In simile maniera, però d'esecuzione più completa è un altro Codice:

Firenze, Nazionale, B. A., p. I, N. 5 (già *Magl.*, I, 29). Del 1400 o 1405. (Batines, 102). — La parte ornamentale è stupenda, tanto le iniziali come i ricchi arabeschi, anche le figure sono d'esecuzione accurata, ma non emergono punto, essendo molto subordinate alla parte ornamentale, riescono affatto decorative, così che non hanno un valore indipendente. L'interessantissima iniziale dell'*Inferno* che rappresenta una lezione su Dante di *Francesco da Buti*, [1] sarà riprodotto nella *Storia della letteratura italiana* in silografia, così pure un'iniziale con Traiano

e la

[1] Una simile rappresentazione si trova in N. 55 della Marciana di Venezia, della fine del secolo XIV, il Commentario ha un iniziale per ogni Cantica e quella dell'*Inferno* contiene pure un commentatore di Dante, le di cui parole sono ascoltate da un numeroso uditorio.

e la vedova da un lato ed i superbi curvi sotto pesi dall'altra (*Purgatorio*, X). Delle altre iniziali, sono in tutto 17 pell'*Inferno*, 15 pel *Purgatorio* e 48 pel *Paradiso*, il *Bassermann* ne ha pubblicate alcune (tavola 33, *Inferno* II, tav. 34, un' altra iniziale pell' *Inferno* II, e *Paradiso* IV). Il miniatore ha una passione manifesta pel soggetto ed una viva fantasia, e sorprende a riprese con una rappresentazione originale delle descrizioni e similitudini del *Poema*. Con molta abilità sono disposte le rappresentazioni che riguardano il *Paradiso*, le scene sono divise in due parti, sopra la scena nel *Paradiso*, sotto le scene colà descritte sulla terra, come lo si vede ripetuto più tardi nelle incisioni in legno del secolo XV. Verso la fine l'artista dimostra stanchezza, si perde in generalità e si continua a vedere Cristo e la Madonna nella gloria.

Genova, Biblioteca Durazzo, D., N. 8. — Non ci fu dato vedere questo Codice che è del 1408 (Batines, 312), e che dicesi contenga belle miniature nelle iniziali d'ogni Canto.

Rivolgendoci ora a quei miniatori che hanno intrapreso di illustrare tutta la *Divina Commedia* con miniature, ci si presenta subito il fatto cui abbiamo già accennato più sopra, che molti rimasero impacciati già nel principio dell'opera.

Firenze, Riccardiana, 1054. Del secolo XV (Batines, 138), non ha che alla prima pagina alcune figure in contorni a penna che dovevano essere poi miniate; un Codice della *Biblioteca Milich a Görlitz*, Fine secolo XIV, ha una sola miniatura pel Canto IV dell'*Inferno* e *R*. 226 della *Biblioteca Comunale di Breslavia*, due scene del Canto I dell'*Inferno*. In altri Codici si trovano almeno illustrati alcuni Canti dell'*Inferno*, nelle altre parti lo spazio lasciato libero pelle miniature, ci prova che il lavoro voleva essere continuato. Così *Roma, Vaticana, Ottoboniani*, N. 2863. Secolo XV (Batines, 334), ha soltanto miniature ai Canti XXIV, XXV e XXVI dell'*Inferno*; *Padova, Biblioteca del Seminario*, N. 2. Secolo XIV (Batines, 279), ha soltanto delle figure insignificanti al margine inferiore pell'*Inferno* I-XII; *Milano, Trivulziana*, N. 2263 (Batines, 261), dell'anno 1405, miniature mediocri ai primi dieci Canti. È evidente come il miniatore si sia poco a poco stancato nel *Codice Plut.* 40, N. 15 della *Laurenziana di Firenze*, in sul 1431 (Batines, 85), ove le prime delle dieci rappresentazioni, abbastanza generali, sono miniate, altre soltanto in parte eseguite, delle ultime non ci sono che i contorni a penna. Il Codice più antico fra i più importanti di questo gruppo, nello stesso tempo il manoscritto più antico, databile e miniato, è il Codice di

Firenze, Nazionale Palatina, 313. (Batines, 163), scritto prima del 1333 e poco dopo illustrato. Almeno l'*Inferno* II a XIII ed il *Purgatorio* II, furono miniati circa contemporaneamente alla scrittura, le tre rappresentazioni del *Paradiso* sembrano d'epoca un po' più recente. Al-

l'*Inferno*

l'*Inferno* I e *Purgatorio* I vi sono collate delle miniature d'un altro Codice. Le scene dell' *Inferno* sono rappresentate in 32 miniature di grande abilità e vivacità, gesti e movimento sono spesso molto caratteristici. Un motivo drastico che vediamo qui, e che più tardi troviamo spesso ripetuto, è p. e. che Dante ad una delle tombe infocate si tenga il naso chiuso colle dita, pel puzzo che ne emana; anche il Minotauro che nella sua rabbia si morde il braccio, i due diavoli che si azzuffano, Ruggero ed Ugolino, sono scene vivaci ed in generale queste illustrazioni sono i precursori dei disegni posteriori. Sulle figure dell' *Inferno* si formarono ben presto tipi costanti che ognuno conosceva e sviluppava, nel *Purgatorio* il numero è minore e nel *Paradiso* che fu il meno illustrato emergeva però meglio il concetto individuale dell'artista. Anche in questo Codice il miniatore non sa fare senza errori, specialmente molte delle antiche figure come Minosse, Plutone, Cerbero li rappresenta da diavoli; mentre che è preciso nella rappresentazione delle arpie e dei giganti, non ha perfetta intelligenza di un Centauro; nell' *Inferno* XXV troviamo un Centauro qual nudo cavaliere su di un destriero dalla schiuma infocata e con bardatura di serpi.

Illustrato soltanto nella parte dell'Inferno e non poco affine al Codice precedente, è il N. 1102 (già S. 2, 10) della *Biblioteca Angelica a Roma*, della metà del secolo XIV. (Batines, 359). — Miniature di bella esecuzione, spesso su fondo dorato, con margine rosso, si trovano ad ogni Canto dell' *Inferno*. Bassermann ne pubblica a tavola 25 quelle dei Canti VII e XXI dell' *Inferno*. Il miniatore dà una certa importanza a movimenti espressivi, i Poeti fuggono pieni d' angoscia dinanzi all'irato Minotauro, Virgilio porta Dante nelle poderose braccia, Dante solleva stupefatto il dito al naso osservando le metamorfosi d'uomini in draghi, Virgilio tira Dante pel mantello affinchè non ascolti più a lungo l'alterco di due dannati. Caronte, raffigurato da diavolo, batte col remo un' anima seduta nella barca, un motivo che ci sorprende la maggior parte degli illustratori siasi lasciato sfuggire, benchè Dante ne parli dettagliatamente e con espressione. Certo il Caronte del miniatore non fa girare al di sopra del capo il remo con quella mossa energica che ha dato al Caronte di Michelangelo quell'aspetto classico, il Caronte del miniatore tiene il remo un po' goffamente dinanzi a sè. Curiose sono invece le arpie col corpo d'uccello e la testa d'uomo dalla barba bianca.

Londra, *British Museum*, *Egerton*, *943*. Circa della metà del secolo XIV, (Batines, 537), contiene per ogni canto una o più miniature della stessa mano, così che supera gli altri Codici pella quantità delle miniature, se non che il volere descrittivo supera di molto il sapere e potere del pittore ignoto, anche l'esecuzione lascia non poco a desiderare, però nell' ingenua rappresentazione di alcune scene in costumi del-

l'epoca

l'epoca, queste miniature offrono un interesse maggiore ed a buon diritto nel catalogo del British Museum vedesi annotato " valuable for costume. „ Noi vediamo qui molto sullo stato di sviluppo di ciò che prese poi nell'arte forme distinte. In altre miniature l'artista è titubante, imbarazzato e pieno di malintesi.

La zuffa dei diavoli, il bestemmiatore Vanni Fucci, Agnello Brunelleschi col serpente a sei piedi, Ugolino e Ruggeri, tutte queste scene predilette dai pittori, le troviamo fedelmente ed intelligentemente rappresentate, del pari sono bene raffigurate alcune personalità tolte da Dante all'antichità, ma altre come diavoli mostruosi, hanno un tipo tradizionale e sono sbagliate nel concetto. Dei Centauri il miniatore non ne sa che fare, li raffigura quali giganti nudi con arco e freccia, anche di Caco ne fa un gigante avviluppato da serpi, ma seguendo la parola del Poeta, gli mette sulla nuca un drago che vomita fiamme. Il miniatore approfitta del principio del *Purgatorio* per la rappresentazione realistica d'una barca a vela di quel tempo, Dante siede a poppa scrivendo, come se volesse mettere subito in carta ciò che ha veduto nell'Inferno; caratteristica è la giustizia di Traiano, che non è rappresentata come in Dante, in un rilievo in marmo, ma come una scena cavalleresca nei diversi costumi molticolori del tempo; continuando nel *Purgatorio* il pittore si fa più uniforme, ripete soltanto i Poeti favellanti fra gruppi di roccie e si diffonde in una prolissa rappresentazione delle scene allegoriche degli ultimi Canti. Tutte le metamorfosi del Carro della Chiesa hanno la loro speciale miniatura, mentre le graziose e pittoresche scene di Beatrice e Matelda non giungono ad effetto. Anche nel *Paradiso* il miniatore è monotono e fiacco, in ogni Canto vediamo Dante e Beatrice e sopra a destra le sfere celesti coi relativi astri o le teste o mezze figure delle persone che Dante introduce parlanti. Tutto compreso anche questo Codice è un esempio istruttivo del come gli artisti della prima epoca lottassero faticosamente col soggetto e non giungessero che poco a poco ad impadronirsene.

Appartiene pure a questo gruppo un Codice ora conservato nella Biblioteca del Duca d'Aumale a Chantilly, già del Marchese Archinto a Milano, del secolo XIV. — Batines che lo descrive al N. 256, dice che al margine inferiore d'ogni foglio ha delle miniature, che se non sono di Giotto, sono certo della sua scuola. Non abbiamo veduto questo preziosissimo manoscritto.

Napoli, Bibl. Oratoriana, Codice Filippino. Metà del secolo XIV. — Questo Codice che pur troppo non ci fu dato vedere, contiene moltissime piccole miniature d'esecuzione abbastanza rozza, ma talvolta affatto originali (92 pell'*Inferno*, 53 pel *Purgatorio*). Non sono rari i malintesi e le goffaggini. Il Bassermann pubblica a tavola 21 a 24 le miniature dei Canti XVIII, XII, XI e XXXIV dell'*Inferno* in fototipia.

tipia. *Inferno* II è stato riprodotto nei contorni in litografia già nel 1865, nella grande pubblicazione „ Il Codice Cassinese della *Divina Commedia* „.

Di esecuzione ancora inferiore sono le miniature in N. 54 della *Marciana di Venezia,* si può dire che queste rappresentano forse la fase più primitiva di un tentativo dell'illustrazione dantesca, benchè sieno della seconda metà del secolo XIV. Sono miniati in colori opachi l'*Inferno* I a XIX (XX è soltanto abbozzato), XXIX a XXXIV e del *Purgatorio* I a X. [1] Le figure rozze ed angolose, nei loro colori indifferenti, non si staccano chiaramente dal fondo nero, il colore è riportato a larghe pennellate da mano inesperta e perciò si assegnerebbe a queste miniature un' età maggiore di quella che hanno, non vi è nè movimento, nè espressione, il disegno è sbagliato, il panneggio appena accennato; all'inabilità tecnica, corrisponde una conoscenza soltanto superficiale della *Divina Commedia* e la poca coltura dell'artista; specialmente si vedono rappresentati tutti i personaggi dell'antichità da orridi diavoli con branche, corna, occhi rossi, ecc. Così Minosse, Cerbero, Plutone, Caronte e perfino il Minotauro, i Giganti ed i Centauri. A *Purgatorio* X il miniatore rinunciò al lavoro, che ne avrebbe fatto del *Paradiso?* Del resto l' illustratore ed il rubricatore sembrano essere una persona sola, poichè dove mancano le miniature, mancano pure le intestazioni. Che un pittore così dappoco abbia dipinto talvolta le iniziali e le abbia fornite anche di figure può essere avvenuto sovente, ma che abbia azzardato di voler illustrare tutta la *Divina Commedia* era certo un' eccezione, un' arditezza; abbiamo veduto quanto di meglio fu già fatto in epoca anteriore.

Uno sguardo speciale „ nell'officina „ di un tale pittore di libri ci offre un Codice del secolo XV, che si trovava prima a Costantinopoli e che è ora nella *Biblioteca Universitaria di Budapest* (N. 33). Fino a *Purgatorio* XII ha miniature finite, poi vi sono ancora 5 scene disegnate a penna fino a *Purgatorio* XV, d' indi in poi è lasciato libero lo spazio pella miniatura ed un conoscitore del *Poema* — il copista forse od anche il committente — ha semplicemente prescritto al mastro pittore quel che doveva fare. Se osserviamo queste annotazioni, in parte visibili anche presso le miniature finite, scorgiamo che l' illustratore non aveva la minima idea del vero senso del *Poema.* Così a *Purgatorio* II troviamo: „ due āgoli ī aere e Dante ī genochi e v̄gilio fauella ai āgoli „ ed il pittore fa semplicemente „ due angeli nell'aria e Dante inginocchiato, e Virgilio che parla cogli angeli! „

Purga-

[1] A *Paradiso* VIII trovasi una miniatura colla scritta spiegativa: Carlo Martello, la quale è talmente male disegnata che noi la crediamo l'opera d'un lettore ignorante, del quale sono forse pure le parole di scusa allato: „ *Feci che potui — Lege adimplevj.* „

Purgatorio XIII: D. e V. che fauela (favella) chō una aīa (anima) nuda & femina; la scena disegnata rappresenta i due poeti e dinanzi a loro una donna nuda, che questa dovesse essere la senese Sapia, il pittore certo non lo sapeva.

Purgatorio XVII: V. c. D. favela & uno agnollo ī aera (Virgilio parla con Dante, ed un angelo nell'aria). Dal Canto XXI a XXIV Stazio è nominato sempre " vn dvxe " (duce) p. es. Canto XII: vn dvxe e V. e dāte che fauela a vna aīa che suso un albero. (Un duce e Virgilio, e Dante che parla con un'anima che sta sotto un albero). Che quest'anima sotto l'albero sia Forese Donati, non è necessario che lo sappia il pittore.

Purgatorio XXVII: vno agnolo e ī aere e fauela cō le aīe, (un angelo è nell'aria e favella colle anime). In seguito Stazio si chiama anche " lo dotore, " p. es. *Purgatorio* XXIX: lo dotore e dāte fauella & una raina che a molte dōcelle in soa chonpagna (il maestro e Dante parlano, ed una regina che ha molte donzelle in sua compagnia). Una regina accompagnata da molte vergini: questo era più chiaro che " Beatrice. "

Purgatorio XXXII: " Lo duce e dāte va diedo la doña che va via diedo lo grifone " (il duce e Dante vanno dietro alla donna che segue il grifone). Ivi ancora " un grifone che mena via un caro e una aguglia " (un grifone che trascina via un carro ed un' aquila). Questo è tutto ciò che l'illustratore aveva bisogno di sapere per la rappresentazione di questa non facile allegoria!

Dietro simili appunti dipingeva questo miniatore, e certo molti ancora i loro quadretti, e non sono punto peggiori degli altri, dipinti con accuratezza su fondo turchino, con un listino rosso all'ingiro, spesso anzi ci sorprendono dei tratti molto vivaci ed originali. Nell' *Inferno* II vi è Beatrice che appare a Dante, rappresentata da regina e con una corona, naturalmente si pensa tosto all'annotatore che chiede a *Purgatorio* XXIX una raina. *Inferno* III, qui Caronte è un diavolo nero, che solleva vigorosamente il remo per battere le anime, un raro motivo pei miniatori (confr. quanto detto al Codice della *Bibliot. Angelica N. 1102*). Affatto inusato è che il Minotauro, come a *Inferno* XII sia rappresentato quale uomo dal pelo rosso bruno e con una testa di toro, mentre lo si trova sempre raffigurato da Centauro con corpo di toro e testa d'uomo (confr. il capitolo "Il Concetto del Cinquecento"). Errata è all' incontro la rappresentazione dei Centauri, sono qui uomini nudi, incoronati (il rosso datovi sopra a molte figure è un atto barbarico di data posteriore), che tirano delle freccie su Dante e Virgilio, e questa è colpa dell' annotatore, poichè si rilevano ancora chiaramente sul margine superiore le parole: " tre omini nudi ". A Canto XXXIII dell'*Inferno* scorgonsi Dante e Virgilio dinanzi ad un edifizio

con

con due torri, questo è aperto in sul davanti e vedonsi entro tre uomini in lunghe vesti, in atto compassionevole, dinanzi a questi un quarto uomo inginocchiato. Vuol essere Ugolino coi suoi figli nella muda, una delle prime e più primitive rappresentazioni di questo motivo più tardi tanto prediletto. Questi pochi esempî basteranno per dimostrare quanto interessanti sieno le miniature del Codice di Budapest dal punto di vista iconografico, però lo si crederebbe piuttosto del trecento, tanto è imbarazzato nel formalismo tradizionale, specialmente ove, come a *Purgatorio* X dipinge una Madonna, ricorda più Cimabue che i maestri del secolo XV.

Due manoscritti di Parigi non contengono che l'*Inferno*. Il primo, *Parigi, Bibliot. Nazionale, Ital. 74* della fine del secolo XIV (Batines, 419) fu già menzionato più sopra pella miniatura in foglio a principio della Cantica, che ha una così sorprendente attinenza coll'affresco dell' *Orcagna* a S. Maria Novella di Firenze. Ogni Canto ha del resto una miniatura, però più per ornamento del Codice, che ad illustrazione intelligente del *Poema;* che gli eroi antichi e perfino Virgilio portino costumi del tempo, non ci deve più sorprendere; d'altra parte pueste illustrazioni si possono dire un misto di concetti compresi, a metà compresi e non compresi del tutto. Quanto all'esecuzione sono fra le buone miniature e già il primo foglio dimostra la capacità del miniatore, quando si tratta di ornare, un magnifico margine ornamentale tutto in giro con figure allegoriche della Geometria, Aritmetica, Logica, Musica, Retorica, Astrologia e Grammatica, accanto ad un illustre rappresentante d'ogni scienza. Armi e graziosi uccelli, di una esecuzione realistica, ravvivano quest'ornamento. Pella tecnica pittorica è interessante vedere come per rendere gli effetti di luce del ghiaccio, nel quale i giganti stanno fino alle anche, questi sieno resi con dell'argento applicatovi, in simile maniera come i miniatori fiamminghi cercavano di rendere il lucido delle finestre di vetro.

Parigi, Bibliot. Nationale, Ital. 2017. Circa del 1440. (Batines, 443) fu pubblicato completamente col testo dal *Morel,* per cui non daremo che un breve cenno di questo interessantissimo Codice. Già il *Zacheroni* aveva nel 1835, nella sua edizione critica di questo Codice, col commentario di *Guiniforto delli Bargigi* riprodotto alcune miniature nei contorni e precisamente una dei Canti VIII, IX, XI, XII, XIII, XXIII, XXIX e XXVII. Questo scienzato poco conscienzoso estrasse dal Codice, affidatogli pei suoi studî, un numero di miniature, tredici delle quali si trovano ora nella *Biblioteca Comunale di Imola* (N. 32). Il Codice Parigino contiene 58 miniature, circa 44 sono perdute per mutilazioni del Codice, sofferte da mani di bambini, prima di essere ritrovato, così che furono ben 115 originariamente le illustrazioni soltanto pell'*Inferno*. Pur troppo, anche dalle miniature rimaste, molte

sono

sono deturpate non poco dalla smania d'ignoranti che raschiarono nudità o diavoli; in generale però questo Codice, col prossimo, rappresentano il punto culminante della illustrazione miniata della *Divina Commedia.* Colle sue molte scene che seguono strettamente i momenti principali del *Poema,* l'artista ha afferrato tutto con arguzia, spesso con spirito ed ha descritto qua e là anche con felice realismo. Molto bene rappresentati sono per esempio le metamorfosi da uomini in serpi nel Canto XXV, un certo progresso dimostra il tipo del Caronte col remo, con vivacità e non priva d'umorismo è la scena della zuffa dei diavoli. Molto originale è la scena a Canto VII, ove il camminare contrario degli avari e dei prodighi è caratterizzato anche dalle orme dei passi impresse nella sabbia. Morel dà anche delle ricerche accuratissime sul pittore di queste miniature, che cerca fra i pittori della scuola lombarda, però queste ricerche non arrivano ad un resultato preciso e sono una chiara immagine dello stato nel quale si trovavano allora le cognizioni sulla storia della pittura miniata: da un lato molte ed in parte pregevolissime opere, dall'altro una serie di nomi insignificanti, ritrovati negli archivii, ma senza rapporti diretti colle opere d'arte.

L'ultimo Codice di questo gruppo è quello della *Vaticana, Urbinati,* N. 365 (Batines, 339). — Questo è unico nel suo genere, se il compito di illustrare la *Divina Commedia* a mezzo di miniature finite, è nei limiti del possibile, qui sarebbe il caso di vederlo dimostrato affermativamente. — Come lo dice già il nome, questo Codice proviene dalla Biblioteca dei Duchi d'Urbino. La dedica alla prima pagina DI . FEDERICUS . URBINI . DUX . ILLUSTRISSIMUS . BELLI . FULGUR . ET . PACIS . ET . P . PIUS . PATER . indica il grande amatore delle belle arti il Duca Federigo di Montefeltro qual committente; essendovi sugli ornamenti l'ordine inglese della giarettiera colla divisa: "Hony soit qui mal y pense" conferito nel 1476 da Edoardo IV al Duca, e questi essendo morto nel 1482, dovremo fissare l'epoca del lavoro di questo Codice fra il 1476 ed il 1482. Un lavoro di immensa diligenza: accanto a magnifiche iniziali e fregi marginali in nastrame bianco su fondo colorato, questo Codice è ornato di 110 grandi miniature, delle quali 41 pell'*Inferno,* 76 pel *Purgatorio* e 33 pel *Paradiso.* D'*Agincourt,* Storia dell'Arte, Atlante, tav. 77 (Prato 1829) ne ha pubblicato 4, Canto I, III e V dell'*Inferno* pur troppo in contorni poco istruttivi; *Beissel* nelle sue miniature vaticane ha pubblicato *Purgatorio* I e *Bassermann* riporta a tavole 35, 42, 46, 47 e 48 le miniature dei Canti I, V, XVIII, XXV e XXXIV dell'*Inferno* ed I e II del *Purgatorio* in fototopia. Noi possiamo a nostra grande soddisfazione riprodurre in quest'opera non solo una miniatura, *Inferno* Canto VI, ma dare anche in una tavola a colori l'*Inferno* XII; avendo avuto il piacere di potere coadiuvare a raccogliere i materiali pelle illustrazioni della "Storia della letteratura

italiana

italiana „ l'Istituto Bibliografico ci ha usato la straordinaria cortesia di permetterci di riportare questa tavola ancora prima della pubblicazione di quell'opera di sua edizione, del che ne siamo infinitamente obbligati e riconoscenti.

Certo questo Codice non fu miniato nè da un solo artista, nè finito il lavoro in breve spazio di tempo, che nel 1482 era ancora in lavoro ed alla morte del Duca fu lasciato lì come stava, cioè colle miniature finite pell'*Inferno* ed il *Purgatorio* ad eccezione dei Canti XXVI e XXVII, e delle ultime sei miniature, finalmente del Canto X del *Paradiso*. Questa prima serie di miniature mostra particolarità comuni. Persone magre, angolose, tratti marcati, pieghe dritte e ben distinte delle vesti, il tutto d'un carattere plastico serio. Nel paesaggio rocce d'una struttura a frastagliamento originale, spesso tratteggiate a lineette dorate, sul davanti delle pietruzze multicolori d'accurata esecuzione, nubi lucidate a pennellate d'oro. Aggiungasi una buona cognizione dell'anatomia e della prospettiva, specialmente negli scorci di forme umane e dimestichezza manifesta delle figure della mitologia antica: tutte qualità nelle quali si intravvede una forte influenza di Mantegna o Pier della Francesca. La maggior affinità stilistica queste miniature l'hanno con lavori della scuola ferrarese, colla maniera di Francesco Cossa in ispecie. Alla Corte del Duca Federigo trovavano bensì occupazione artisti d'ogni contrada, però siccome tanto Mantegna che Pier della Francesca vi erano noti ed apprezzati, non ci sembra escluso che noi abbiamo in queste miniature l'opera d'un pittore umbro, che ebbe dal maestro ispirazioni feraci. [1] Benchè questo Codice debba la sua fama alla seconda serie di miniature, pure le rappresentazioni della prima serie, meno osservate perchè danno meno nell'occhio, sono le più importanti. Unico degli illustratori danteschi dei primi tempi è questo artista nel tentativo di dare alle scene rappresentate un paesaggio ed un cielo d'armonico accordo. Ora dipinge una vasta landa a colline deserte con un fondo azzurro lontano lontano, ora ammassi di rocce con un fondo di montagne coperte di neve; qui delle rupi che si vanno perdendo in una prospettiva lontana, là un pozzo le di cui pareti rocciose sembrano elevarsi all'infinito al di sopra del margine superiore della pittura; con grande amore ed abilità sono trattate le nubi, le acque, il ghiaccio, in nessun luogo quell'indifferente, insignificante sceneria come tanto spesso si vedono. Il cielo assume a seconda del caso ogni tinta, dal più bel rosso vespertino, al pallido, giallo barlume crepuscolare, dal più bel splendor di sole, al fitto buio notturno, dall'azzurro più brillante, alla cupa atmosfera addensata da nere

nubi

[1] D'AGINCOURT, *Storia dell'arte*, vol. 6, pag. 264 e seg. parla delle miniature e considera quelle del *Purgatorio* per " Scuola del Perugino „.

nubi foriere dell'uragano. Nel *Purgatorio* le miniature in confronto sono scadenti, l'interesse dell'artista sembra scemato o essersi egli servito dell'aiuto di scolari od avere ceduto il lavoro ad altri. I personaggi antichi sono, come già accennato, rappresentati con cognizione evidente della mitologia antica, mentre presso ad altri si osservano ancora a lungo le reminiscenze delle fantasticherie medievali. I nocchieri dell'averno Caronte e Flegias non sono diavoli, ma vecchi dalla barba canuta, i Centauri bene rappresentati, Cerbero non un demone fantastico, ma un cane tricipite, accuratamente dipinto, ritto fra i corpi dei dannati rappresentati in uno scorcio mirabile. La conoscenza dell'antico ha pur indotto l'artista ad una curiosità, di Gerione (*Inferno*, XVII) descritto da Dante con faccia d'uom giusto, di serpente il fusto e le branche pilose, egli, sedotto dalla rassomiglianza, ne fa un Centauro marino, il che lo costringe per conseguenza a far portare i Poeti attraverso un fiume, mentre che nel *Poema* il mostro nuota per l'aere! Tutte queste composizioni dimostrano serietà, forza, energia. Un secolo dopo soltanto fu compiuta l'illustrazione di questo magnifico Codice, che in un inventario steso ancora sotto il Duca Guidobaldo I (1482-1507), viene annoverato fra i libri non finiti e perciò non ancora legati della Biblioteca Urbinate (*Cod. vat. lat. urb. 1761*, fol. 117). Fra le due serie di miniature pacificamente riunite in un Codice, il rinascimento ebbe il suo splendore culminante, una appartiene al ramo ascendente, l'altra al ramo discendente dell'arte italiana e ciò che fu fatto dopo va perciò considerato in relazione all'arte d'altra epoca (confr. il capitolo "Dante e l'arte degli Epigoni").

Volgendo uno sguardo ai Codici danteschi miniati, nel senso più stretto del termine, riconosciamo chiaramente che non si fece e non si poteva far nulla di esauriente e di definitivo. Un artista che avesse voluto esaurire la materia non poteva, già per ragioni estrinseche, scegliere la composizione accurata ed il faticoso lavoro della vera miniatura d'esecuzione finita, pur facendolo, non finiva quasi mai il lavoro, come lo dimostrano gli esempî forniti. Aggiungasi che la materia, in gran parte fantastica ed allegorica, esige una certa facilità e speditezza d'espressione che non è propria della miniatura, appartenendo questa, come fu dimostrato più sopra, ad altro campo, a quello del disegno. Egli è così che le vere illustrazioni della *Divina Commedia* sono o disegni leggermente illuminati all'acquerello o disegni a penna. Se non che fa d'uopo considerare la questione anche da un altro punto di vista. La miniatura era ben lontana dall'essere l'arte direttiva, in Italia aveva avuto sempre tendenze conservatrici e perciò era rimasta addietro e allorquando raggiunse finalmente verso la fine del secolo XV il punto culminante che è rappresentato dal primo miniatore del Codice Vaticano 365, la sua ultima ora era già suonata: le arti grafiche, l'incisione in

rame

Miniatura del canto VI. dell' Inferno

dal codice urb. 365 della Vaticana

rame ed in legno la vinsero sulla miniatura. Le incisioni in rame ed in legno prendono però le mosse dai Codici dalle illustrazioni più libere, da queste sorgono il loro sviluppo e con queste si trovano in molteplici e reciproci rapporti. Si riconosce con tutto ciò definitivamente che l'illustrazione dantesca debba essere essenzialmente di *carattere descrittivo* ed ecco come la lotta fra la pittura ed il disegno, si decide a favore di quest'ultimo. Le *miniature* sono le ultime emanazioni di un arte che muore e le *rappresentazioni figurative più libere* le prime pulsazioni di una tendenza ascendente. Con ciò non è punto detto che i Codici di questo gruppo sieno all'altezza artistica dovuta, benchè indubbiamente rappresentino un grado di maggiore maturità nello sviluppo. A seconda dei casi si dovrà distinguere anche qui fra artisti e professionisti, spesso però la distinzione fra miniatura e disegno non è del tutto facile. Noi abbiamo qui di mira tutti quegli illustratori danteschi, che allontanandosi dal *quadro corniciato a colori opachi*, danno per illustrazioni scene di libera composizione, più o meno colorate od anche semplicemente tratteggiate a penna. Era ben naturale che l'artista che si metteva all'opera con questi intendimenti, riuscisse nella corrente della *pittura episodica*, della *rappresentazione discorsiva*, una corrente propria a tutte le epoche d'ingenuità artistica e che troviamo ancor oggi nel disegno. Noi possiamo applicare alla maggior parte dei Codici di questo gruppo la giustissima caratteristica dell'essenza della pittura discorsiva data dal *Lamprecht:* [1] „Le singole miniature mancano d'unità nella composizione, non hanno un punto di vista comune: non rappresentano situazioni, sono illustrazioni che circoscrivono, in scene che si confondono l'una nell'altra, lo svolgersi dell'azione rappresentata. Queste immagini non vogliono dilettare, ma raccontare. Da una situazione nasce già la susseguente, da questa una terza, forse perfino una quarta e tutto ciò nei limiti di un'immagine „. È chiaro che l'unione di più scene, rendeva all'artista molto più agevole il compito di seguire il Poeta nella sua via, e così troviamo che l'ampio uso della pittura episodica dava un forte impulso alla penetrazione artistica nel soggetto. A questo proposito è immensamente istruttivo il maestro degli illustratori danteschi di questa epoca, il *Botticelli*, egli che sapeva certo dare unità alle sue composizioni, usa a piene vele la rappresentazione discorsiva; egli riporta senza ritegno Dante e Virgilio in più situazioni, più volte sullo stesso foglio, anzi nel Canto III del *Paradiso* non disdegna di riportare la testa di Dante in due pose per accennare un volger del capo. Botticelli impiegò definitivamente soltanto il mezzo più libero della rappresentazione e della narrazione: il disegno a penna, dopo essersi convinto con quattro fogli in colori

opachi,

[1] *Repertorium für Kunstwissenschaft*, VII, 1884, pag. 406.

opachi, uno dei quali non è nemmeno terminato, che quello non era il mezzo adatto all'impresa.

I Codici più importanti del secondo gruppo sono, per ordine cronologico approssimativo, i seguenti:

Firenze, Laurenziana, Plut. 40, N. 7. Prima metà del secolo XIV. (Batines, 11). Originariamente illustrato è soltanto l'*Inferno* — le illustrazioni del *Purgatorio* e del *Paradiso* sono di data posteriore e se ne parlerà, come di imitazioni delle incisioni in legno veneziane, più innanzi. Le illustrazioni in numero di 65, sono bensì colorate ma soltanto leggermente ed all'acquerello; vogliono essere disegni marginali e non a quadro, come lo prova il mancare d'una incorniciatura. — L'esecuzione mostra poca perizia, si può dire perfino essere rozza, ma l'illustratore procura di raccontare, usa del principio discorsivo e non volendo ommettere nessuna scena, giunge ad un gran numero di illustrazioni. Questo Codice marca perciò in principio, uno stadio di maggiore sviluppo in confronto a quelli illustrati di miniature propriamente dette, benchè in molti tipi vi sieno delle concordanze con quelli, (p. e.: con Firenze, Nazionale, Palatina 313). Rileveremo specialmente che Dante è rappresentato colla barba. Bassermann ne pubblica a tav. 16 l'illustrazione dell'*Inferno* III.

Parigi, Biblioteca dell'Arsenale, N. 8530, del pari della prima metà del secolo XIV, (Batines, 445) e tutto illustrato al margine inferiore con disegni assai rozzi, che sono in parte molto male conservati. — *Auvray* che descrive questo manoscritto al N. XVIII ne dice: "Mais ce sont là des illustrations très grossières, qui ne méritent pas d'être déscrites avec détails „. Dal punto di vista artistico ciò è perfettamente giusto, ma dal punto di vista iconografico precisamente questo Codice presenta un interesse particolare, come il primo chiaro esempio di una tendenza affatto speciale nel campo dell'illustrazione dantesca, che appunto nel genere di disegni marginali liberi, nel corso del tempo andiamo sempre più incontrando. L'artista non si contenta di rappresentare quanto Dante ha veramente veduto e vissuto nel suo pellegrinaggio poetico, ma approfondatosi nel *Poema* e tutto preso dal linguaggio fiorito del Poeta egli si occupa della rappresentazione di scene che non sono che narrate o non servono perfino che per similitudini. Se da un lato questo momento contribuisce a dare alla rappresentazione non poca vivacità e chiarezza, non è da negare che il pericolo di digressioni inutili non sia piccolo, e la maggior parte dei disegnatori non seppero sfuggire questo pericolo. Sembra che il Codice dovesse da bel principio essere illustrato con vere miniature, poichè nei primi Canti si trovano composizioni *incorniciate*, che sono rimaste però nello stadio dell'abbozzo, più innanzi però sono disegni liberi a penna, che in epoca posteriore furono leggermente illuminati. Quanto l'illustratore

tore si approfondasse nella materia e come ciò lo conducesse a rappresentare parecchie scene che non appartengono direttamente all'azione, vogliamo dimostrarlo con alcuni esempî.

Nel Canto XVII del *Purgatorio* le visioni di Dante sono rappresentate singolarmente. Vediamo Aman a terra crocifisso, accanto a questo Assuero, Ester e Mardocheo (verso 25 e 30), poi sempre in tre gruppi una rappresentazione dettagliata del Mito della Filomela; Dante stesso non la menziona che con brevi parole:

> Nell' empiezza di lei, che mutò forma
> Nell' uccel che a cantar più si diletta
> Nell' immagine mia apparve l'orma. (19-21)

Il pittore però se ne occupa più di così, ci mostra Filomela giacente a terra, mentre che Tereo le strappa la lingua, poi come con un coltello taglia a pezzi il piccolo Iti, e finalmente una tavola imbandita alla quale siedono tre persone: Tereo mangia il proprio figlio. — A *Purgatorio* XVIII troviamo una rappresentazione di genere dell' uscita dei figli d' Israele. Davanti un cane ed un asino caricato, poi segue un uomo barbuto, dalla lunga veste, seguito da tre donne ed un bambino. Nel *Poema* esclamano soltanto le anime espianti fra gli esempî di accidia punita:

> . . . . Prima fue
> Morta la gente, a cui il mar s' aperse,
> Che vedesse Giordan le rede sue.

Simile trovasi nel Canto XXVI del *Purgatorio*, ove Pasife, che non è nominata che come esempio di laida lussuria, è rappresentata con una certa soddisfazione. Vediamo accanto ai due Poeti, anime che si baciano ed abbracciano (verso 32) e poi tre vacche, una di queste, dal petto della quale fa capolino una faccia muliebre, vien coperta da un toro:

> . . . . . . Nella vacca entra Pasife
> Perchè il torello a sua lussuria corra.

Nel prossimo Canto troviamo perfino illustrata la premessa di una similitudine, il che più tardi si ripete spesso. Piramo giace, trafitto dalla sua spada, a terra, dinanzi ad esso sta inginocchiata la gemente Tisbe circondata da spettatori, fra quali i due Poeti, secondo i versi 37-42.

> Come al nome di Tisbe aperse il ciglio
> Piramo in su la morte e riguardolla,
> Allor che il gelso diventò vermiglio;

Così

Così la mia durezza fatta solla,
Mi volsi al savio duca udendo il nome
Che nella mente sempre mi rampolla.

Si vede che questo illustratore non si contentava dei tipi tradizionali, ma faceva da sè e con originalità si occupava del soggetto. Nel *Paradiso* disegna sempre un cerchio nel quale si vedono Dante e Beatrice incoronata, poi le persone introdotte parlanti, la croce formata dai beati, l'aquila e simili.

Firenze, Biblioteca Nazionale, Magliabechiana, Conv. C. 3, N. 1266. Del secolo XIV, frammento. L'esecuzione è difettosa, ma il tutto un tentativo d'un concetto originale. Il Bassermann pubblica a tavola XVII la scena ove Giasone, vestito da cavaliere, abbandona la tradita Ipsipile; anche questa una scena che Dante non vede, ma che viene soltanto raccontata (*Inferno* XVIII, 86-95).

Modena, Estense VIII, G. 6. Seconda metà del secolo XIV. (Batines, 227). — Questo Codice è completamente illustrato da un solo artista. Ad ogni pagina vi sono al margine superiore dei disegni a penna affatto leggermente illuminati all'acquerello, così che i contorni rimangono la cosa principale. L'*Inferno* ed il *Purgatorio* hanno delle illustrazioni d'una certa vivacità. Nel *Paradiso* vediamo sempre Dante e Beatrice su di un prato, al di sopra le sfere celesti con raggi azzurri e rossi. In maniera originale è raffigurato lo splendore sempre più crescente di Beatrice e degli eletti, con raggi rossi che vanno sempre più aumentando di numero. Spesso si ripetono le stesse scene, il pittore voleva illustrare ogni pagina e nel *Paradiso* non sapeva come trovare la materia per più immagini ad ogni Canto; con tutto ciò questo Codice appartiene ai più interessanti del trecento ed è una delle soluzioni piú diligenti di una illustrazione della *Divina Commedia.*

Napoli, Biblioteca Nazionale XIII, C. 4. Fine del secolo XIV. — Le illustrazioni non sono che disegni a penna e perciò di una certa speditezza e movimento. Peccato non ne esistano che dei frammenti e precisamente dell'*Inferno* XIV a XXXII e *Purgatorio* VIII a XII con disegni, alla fine ancora alcuni Canti del Paradiso ma senza illustrazioni. Il concetto è in parte molto originale, così nell'*Inferno* XXX: maestro Adamo bresciano, il falso monetario ha il corpo enfiato dall'idropisia " a guisa di liuto „ (verso 49-51) e l'artista ne fa davvero un liuto, con testa, braccia e gambe umane. (Bassermann, tav. 18; ivi tav. 19, *Inferno* XXII e a tav. 20 *Inferno* XXV). Le immagini del *Purgatorio* sono d'altra mano, più rozze, anche inferiori nel concetto. Quelle scene ove per mezzo di immagini, rilievi o di voci, Dante fa agire sulle anime del Purgatorio, sono disegnate come fatti, ai quali Dante e Virgilio assistono da spettatori, così Davide dinanzi all'arca

dell'al-

dell'alleanza, la giustizia di Traiano, la caduta degli angeli, la fuga di Reabeama nel carro, le rovine di Troja, ed altro.

Venezia, Marciana, Classe IX, N. 276. Seconda metà del secolo XIV. — Questo bel Codice contiene 245 grandi illustrazioni, in generale attribuite alla "scuola di Giotto", il che ha questo di vero, che sono indubbiamente di origine fiorentina. I disegni sono di differenti artisti, quelli dell'*Inferno* e del *Purgatorio* sono molto bene disegnati e soltanto in parte e leggermente illuminati, benchè contornati da una leggera cornice, appartengono non di meno a questo gruppo. Più volte *Inferno* XV, due volte a *Inferno* XXVIII, *Inferno* XXXIII, *Purgatorio* VIII e IX, due volte a *Purgatorio* XVII, XVIII, si trovano segnati a penna in bruno o in rosso, certo il monogramma o la segnatura dell'artista, pur troppo indecifrabile: [monogramma], a *Inferno* IV un po' diversa: [monogramma].

Vigore ed originalità del concetto, e capacità dell'artista vanno di pari passo, un certo realismo, che però talvolta un po' spinto, dà a questi disegni un'impronta particolare. In *Inferno* XXVIII, p. e.: vediamo Curione colla bocca spalancata, la lingua è tagliata fuori ed egli la tiene colla mano legata ad uno spago penzoloni. I buoni esempî pelle anime del Purgatorio, nonchè le visioni di Dante sono rappresentate come fatti, ma descritti più dettagliatamente e molto meglio che nel Codice napoletano, spesso sono pure illustrate le figure poetiche e le similitudini di Dante. Così appartiene a versi 136-139 del Canto XXX dell'*Inferno*, ove Dante si compara ad un sognatore, una illustrazione, nella quale vediamo il Poeta addormentato in un letto a baldacchino! Nello stesso Canto vediamo Atamante in atto di percuotere suo figlio Learco e dall'altra parte Ino che si getta nelle acque coll'altro figlio. A questa leggenda Dante non accenna che per caratterizzare la rozzezza dei dannati che si mordono vicendevolmente, eppure l'artista se ne è servito per una illustrazione coordinata a quelle del testo. Della mano del primo artista è pure una graziosa scena al principio del *Paradiso:* Apollo rappresentato circa da giovane cantore cavalleresco, dalla chioma bionda e riccioluta, siede sotto un'albero e suona il violino, Dante è inginocchiato dinanzi ad Apollo. Questa illustrazione si riferisce all'invocazione di Apollo, qual Musagete, nel Canto I del *Paradiso*, 13-15:

> O buono Apollo, all'ultimo lavoro
> Fammi del tuo valor sì fatto vaso,
> Come dimandi a dar l'amato alloro.

Le altre illustrazioni del *Paradiso* non sono così bene disegnate ed illuminate completamente in una maniera molto rozza. Hanno su cielo

turchino

turchino il segno della relativa stella od astro, alle due parti Dante e Beatrice soli o colle persone che Dante introduce parlanti. Il meglio sono i costumi del tempo, qua e là introdotti. Curiosa è la scena a Canto XXX, Dante inginocchiato al fiume di luce, che è rappresentato qual giallo ruscello colle rive coperte d'erba, Beatrice è ritta accanto a Dante. Nel ruscello e alle rive si vedono le vive faville che sono rappresentate letteralmente secondo le parole del Poeta "Quasi rubini, ch'oro circoscrive „, da piccoli cerchi rossi orlati d'oro.[1] Chiudono queste illustrazioni con alcuni fogli molto grandi colla Madonna sul trono, circondata da angeli e da santi. Il Bassermann ha pubblicato cinque illustrazioni di questo Codice: a tavola 39 *Inferno* XXX e *Paradiso* I, a tavola 40 *Purgatorio* XII, a tavola 41 *Purgatorio* XV, a tavola 42 *Inferno* V. Quest'ultima tavola dà un confronto molto istruttivo della scena di Paolo Malatesta e della Francesca da Rimini del nostro Codice e di quello della Vaticana N. 365. Il pittore trecentista fiorentino li dipinge nel costume del tempo, il quattrocentista dell'Alta Italia invece dipinge con amore i corpi nudi e vi dà per fondo un ricco paesaggio d'interessante prospettiva. Strettamente affino a questo Codice è:

Roma, Vaticana, 4776. Fine secolo XIV. (Batines, II, 326). — Astrazione fatta dalle due prime illustrazioni dell'*Inferno* che sono miniati in colori di corpo, troviamo anche qui tutte le illustrazioni del genere di disegni illuminati, le tinte sono leggere e lasciano intravvedere la pergamena. Illustrato è soltanto l'*Inferno* ed il *Paradiso* fino a Canto XI. Nell'*Inferno* l'artista s'attiene in generale ai tipi tradizionali, però non si contenta soltanto di questi, ma vi aggiunge anche molto d'originale ed interessante del proprio, con predilezione sceglie specialmente motivi fra le similitudini del Poeta, nel che riesce talvolta curioso. Così troviamo *Inferno* IV un Dante mezzo sollevato nel letto colle mani alzate in atto di stupore. Ci vuole un po' per riconoscere in questa, l'illustrazione dei primi versi del Canto:

> Ruppemi l'alto sonno nella testa
> Un greve tuono, sì ch'io mi riscossi
> Come persona che per forza è desta.

Nel Canto VIII sorprende una "Ruota della fortuna „ che vuol illustrare il dialogo dei Poeti (versi 61 a 96) sulla Fortuna, questa è rappresentata in figura muliebre con una lunga veste turchina, essa regge una ruota sulla quale su in alto siede un re, ai due lati si tengono

[1] All'opposto il Miniatore del Codice Egerton 943 nel Brit. Museum a Londra le dipinge come piccoli dischi dorati, cerchiati di rosso.

gono aggrappati due uomini, l'uno sale, l'altro scende e sotto pende dalla ruota un mendicante calvo. — A Canto XXVI l'illustratore ci dà una scena piena di vita: il naufragio d'Odisseo, ed a Canto XXX la storia di Atamante, circa come l'abbiamo descritta al Codice precedente, mentre un'altra illustrazione allo stesso Canto rappresenta le smanie di Ecuba presso al cadavere di Polidoro.

Le poche scene del *Paradiso* sono schizzate soltanto a penna, solo la seconda ha già il fondo dorato che avrebbero dovuto aver tutte, anche questo pittore non era all'altezza d'un'illustrazione del *Paradiso;* non sa dare che sempre Dante e Beatrice e dei gruppi generali, in vero ben disegnati, di beati che sollevano gli sguardi a Cristo qual meta della contemplazione. All'incontro dimostra un disegno nel Canto II quanto l'artista sapesse approfondarsi nei versi del *Poema:* egli dà un disegno spiegativo dell'esperimento ottico dei tre specchi di cui Dante parla versi 97 a 101.

Alcune delle illustrazioni più interessanti sono riprodotte nel *Bassermann*, a tavola 35 il frontispizio del *Purgatorio,* tavola 36 *Inferno* VI e VII, tavola 37 *Inferno* IV e XXVI, tavola 38 *Inferno* XXX.

A simile grado d'altezza sta il noto Codice ad *Altona, Biblioteca del Ginnasio.* Fine del secolo XIV e principio del secolo XV (Batines, 532). — Le illustrazioni sono l'opera di tre artisti. Il primo appartiene ancora al trecento, si direbbe anche il secondo, mentre l'ultimo, di molto superiore bisognerà assegnarlo al secolo XV. La prima serie appartiene all'*Inferno.* Nell'esecuzione un po' dure e stentate, queste scene si distinguono pure per una buona intelligenza del fatto. L'artista aveva, lo si vede chiaramente, buona conoscenza del *Poema,* il che si è tentati di dubitare di molti illustratori danteschi, e si occupa volentieri e con speciale predilezione delle figure poetiche e delle similitudini. Nel Canto XXVII dell'*Inferno* troviamo il tiranno Falaride di Agrigenti, al quale Perillo mostra il suo "bue cicilian" perchè le grida dei dannati vengono comparate al mugghìo che quel bue di bronzo rovente faceva, quando vi si gettava dentro un uomo.

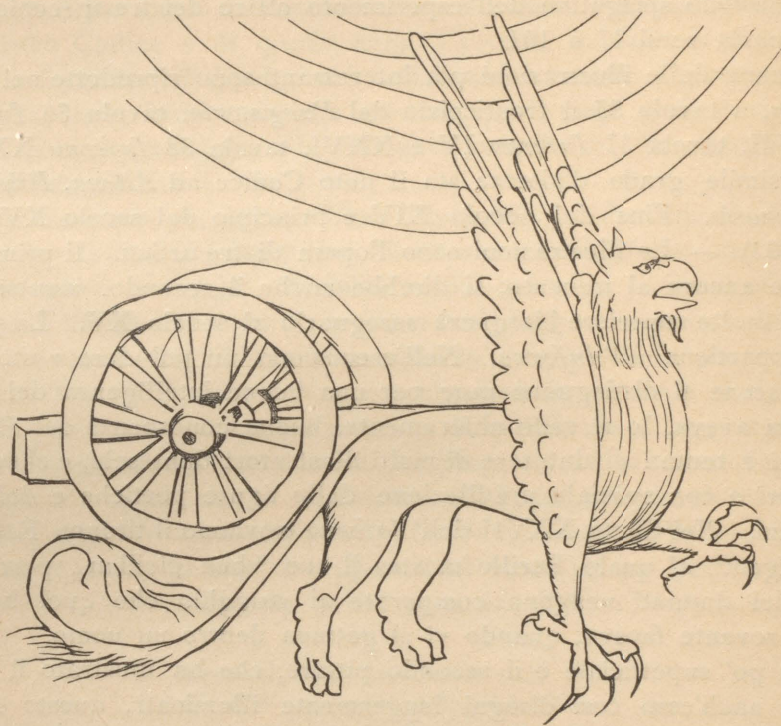
Un po' superficiale è il secondo pittore, che ha illustrato il *Purgatorio* anch'esso con disegni leggermente illuminati, questo ripete spesso la stessa scena, soltanto per occupare lo spazio e giunge così sovente, in una maniera esagerata, a rappresentare cose delle quali non vien fatta menzione che pel confronto. A *Purgatorio* XXIII per esempio il passo:

> Mentre che gli occhi per la fronda verde
> Ficcava io così, come far suole
> Chi retro all'uccellin sua vita perde,
> Lo più che padre mi dicea: (versi 1-4)

è così

è così illustrato: A sinistra Dante e Virgilio, a destra un albero ed un cavaliere col falcone sulla mano; nell'aria tre uccelli variopinti. Nel prossimo Canto vedonsi il mare ed una barca a vela sulla quale i due poeti fissano gli sguardi, come a verso 2-3

> . . . . ma ragionando andavam forte,
> Sì come nave pinta da buon vento.

Certo dobbiamo appunto a questa particolarità dell'artista qua e là degli interessanti disegni di genere, fra gli altri una divertente rappresentazione della "Società dei prodighi" di giovani senesi: sei gio-

Disegno a penna nel Codice di Altona. (*Purgatorio* XXIX).

vanotti stanno intorno ad una tavola, sulla quale del pane, pollame, pesci e vino, a destra due suonatori di trombetta ed uno di timpani fanno la musica. Su queste illustrazioni Dante porta la barba.

A *Purgatorio* XXIX comincia l'opera del terzo artista, che purtroppo termina già a Canto XXXII. Queste scene sono soltanto schizzate

zate

zate a penna, ed evidentemente volevano anche essere soltanto disegni a penna, sono di un'esecuzione eccellente. Buona disposizione, intelligenza del *Poema* ed una tecnica perfetta, mettono queste illustrazioni in una linea colle migliori della *Divina Commedia* e le fanno apparire una degna preparazione alle composizioni di Sandro Botticelli. La *Storia della Letteratura Italiana* (Lipsia, Istituto Bibliografico) pubblicherà del Codice di Altona: la zuffa dei diavoli nella pece, *Inferno* XXII e l'incontro di Dante con Beatrice, *Purgatorio* XXX in silografia.

Londra, British Museum, Additional Mss. 19587, della seconda metà del secolo XIV, è in un certo contrasto cogli ultimi Codici descritti. Dal punto di vista artistico molto pregevoli, le illustrazioni di questo Codice seguono pure l'andazzo comune, benchè l'artista usi abbondantemente del principio discorsivo e procuri manifestamente di descrivere con vivacità. Fino a tutto il Canto XXIII del *Purgatorio* si trovano, tuttavia non per ogni Canto, disegni a penna leggermente colorati, sui quali però Dante e Virgilio sono per lo più dipinti a colori, le anime ed i diavoli invece soltanto disegnati od ombreggiati a seppia. Da Canto XXIV a XXXIII del *Purgatorio* vi sono illustrazioni a penna d'artista inferiore, di cui la prima con un principio d'illuminazione. Alcuni tratti originali dell'illustratore dovranno dirsi più curiosi che felici: così se nel primo Canto egli ci rappresenta Virgilio come un santo in una mandorla ed a Canto II gli dà in mano uno scettro con suvvi un giglio o quando nel Canto III rappresenta Caronte da diavolo cornuto con una mazza in mano, su una specie di cattedra collocata a prora di una nave a vela con alberatura ed attrezzi in tutto punto. Scene importantissime invece mancano spesso di un'illustrazione, così per esempio a Canto XXII dell'*Inferno*, manca l'anziano di Lucca, un episodio che gli altri artisti non si lasciavano sfuggire volentieri e mancano perfino Ugolino e Ruggieri nell'ultimo Canto dell'*Inferno*. La forza principale di questo artista sta nelle stupende figure di vecchi; i giganti per esempio, sono dipinti al nudo con magnifiche teste canute, e nei primi due Canti del *Purgatorio* la figura di Catone, in mezzo ad una gloria di raggi, è di una bellezza sorprendente. La Palaeographical Society di Londra ha pubblicato al N. 248 la miniatura del Canto XVII dell'*Inferno* (Dante, Virgilio, Gerione).

Appartiene pure a questo gruppo un Codice del trecento a *Holkham, Norfolk, Biblioteca di Lord Leicester*, del quale grazie alla squisita cortesia del signor Léon Dorez a Parigi, ci fu dato vederne tre fotografie, che il detto signore pubblicherà nel suo libro " Le Cabinet de Manuscrits de Lord Leicester ". Di alcuni Codici di minore importanza non vogliamo darne qui che un brevissimo cenno:

Milano,

Milano, Trivulziana, N. 1076. Secolo XIV (Batines, 259). — Disegni a penna leggermente colorati a Canto I, V e VI dell'*Inferno.*

Rimini, Biblioteca Gambalunga, D, II, 41. Secolo XIV (Batines, 404). — Disegni leggermente colorati fino ad *Inferno* VIII. Dante è rappresentato qui parte colla barba e parte senza, Caronte batte le anime col remo, ciò che si vede raramente nei Codici antichi.

Firenze, Riccardiana, 1035. Fine del secolo XIV (Batines, 131). — Soltanto sette illustrazioni sparse per l'*Inferno*, leggermente colorate. Negli altri Canti è lasciato libero lo spazio pelle miniature.

Firenze, Laurenziana, Strozziano 148. Fine secolo XIV. (Batines, 27). — Questo Codice è fornito di una miniatura in foglio dell'*Inferno*, nonchè di disegni a penna al margine inferiore fino al Canto XXVII dell'*Inferno*, da mano orribilmente rozza e certo d'epoca posteriore, poichè i disegni sono accalcati nel ristrettissimo margine. Questi disegni sono certo l'opera d'un dilettante, forse d'un lettore che si è provato di fare quanto aveva veduto in altri Codici.

Qual esempio della rozzezza, colla quale si illustravano i Codici ancora nel secolo XV, specialmente fuori di Firenze, può servire il Codice *N. 1083 della Trivulziana di Milano* (Batines, 274). Disegni marginali colorati fino alla fine dell'*Inferno*, sono ad ogni Canto veramente conficcati fra il testo, l'esecuzione è invero di una rozzezza ed imperizia orribile, e certo anche in questo Codice, che è d'origine veneziana, dobbiamo riconoscere l'opera d'un dilettante.

Due Codici fiorentini della metà del secolo XV hanno soltanto ognuno due miniature in foglio, una al principio dell'*Inferno*, l'altra a quello del *Purgatorio;* sono quello della *Nazionale, Magliabechiana I, 35* (Batines, 113) e *Riccardiana, 1028* (Batines, 147).

Tutto illustrato è invece il Codice: *Firenze, Laurenziana, Plut. 40, N. 1* dell'anno 1456 (Batines, 65). — Questo non è un'opera d'arte saliente, ma il buon lavoro d'un professionista. Il pittore non corredò ogni Canto che di una illustrazione e perciò non rappresenta che le scene più note in una maniera tipica. Le figure sono dipinte, il concetto è un po' arido e manca di una certa vivacità. Originale ed abilmente ideata è la composizione di molte scene del *Paradiso:* il relativo pianeta è rappresentato come un gran piatto dorato nel quale sono raffigurati Dante e Beatrice. Qui ci troviamo dinanzi al fenomeno che un'artista, il quale nell'*Inferno* e nel *Purgatorio* non seppe staccarsi dai tipi generalmente noti, pel *Paradiso*, ove non aveva a disposizione molti lavori d'altri, seppe inventare del proprio e produrre delle composizioni affatto originali.

La prova che questo Codice sia il lavoro d'un professionista, l'abbiamo nella circostanza che ha un fratello gemello. Il Codice: *Padova, Bibliot. del Seminario, N. 67.* Secolo XV (Batines, 281) ha, eccettuate

alcune

alcune indifferenti divergenze, la stessa serie di miniature, di una tale conformità quanto alla forma, il colore e la tecnica, che lo dichiariamo senz'altro opera dello stesso artista che illustrò il Codice della Laurenziana qui sopra descritto. Quando si conoscono le composizioni del *Botticelli*, ideate circa vent'anni dopo, non si dirà mai di queste illustrazioni, pur riconoscendo che sono un buon lavoro " essere il modello di un'edizione della *Divina Commedia* con figure ", come lo dice il Mehus nella Vita Ambrosii Traversari, fac. 180.

Londra, British Museum, Harleian Mss. 3460, scritto nell'anno 1469 (Batines, 478). — Ha pei Canti I-XX dell'*Inferno* disegni al margine inferiore. L'esecuzione è molto debole, però non manca di alcuni tratti interessanti. Specialmente anche qui Caronte batte le anime col remo, fedelmente ritratto secondo la descrizione di Dante, ed originale è vedere Minosse in lunga veste colla spada in mano e la corona sul capo, nella destra una bilancia. Come sovente, anche questo illustratore dimostra maggior interesse ed amore pel soggetto, che abilità tecnica.

Considerando i Codici danteschi illustrati nel loro insieme, ne risulta che ad onta della loro varietà, ci danno l'immagine d'uno sviluppo unitario. Prendendo le mosse dai limiti ristretti della miniatura, l'illustrazione si avvicina sempre più alla maniera d'espressione più libera del disegno colorato e dei semplici contorni. La miniatura rimane ognor più addietro, un ramo intristito e muore finalmente dopo aver germogliato un'ultima bella gemma. Capace di progresso non rimane che l'illustrazione nel senso più preciso della parola, da questa potrà svilupparsi d'altro più perfetto. Se non che anche l'illustrazione non ci ha dato ancora nulla di esauriente, una rappresentazione figurativa artistica, veramente degna della *Divina Commedia*, non è stata ancora conseguita. L'arte non poteva seguire tosto la letteratura, che Dante con passo gigantesco aveva elevato a così alto grado, l'arte fu da bella prima, per così dire, schiacciata dalla ricchezza dei pensieri ed ispirazioni, di immagini e scene che le offriva il Poeta. Con una vera passione gli artisti si occuparono del nuovo soggetto e gli illustratori più capaci talvolta, nella loro brama febbrile di dare una rappresentazione figurativa della *Divina Commedia*, non seppero distinguere l'essenziale dall'episodico. Si è detta la *Divina Commedia* un' " enciclopedia " poichè non v'è ramo dello scibile e della vita dei suoi tempi, di cui Dante non parli, e così anche gli illustratori afferrarono con vero amore l'occasione di esprimere nella loro arte quanto più potevano, come lo abbiamo potuto constatare descrivendo i Codici. Per quanto tutto ciò fosse giustificato, doveva pur condurre a delle aberrazioni, a delle esagerazioni e generare turbamenti e confusioni, che non poterono svanire che poco a poco. Qual resultato finale di tanto lavoro, dei Codici illustrati considerati nel loro insieme, non ci

rimane

rimane così altro, che gli artisti seppero poco a poco familiarizzarsi colla materia ed il contenuto del *Poema* e chiarire quanto era di pertinenza dell'arte, in modo che i giovani poterono con minor studio e fatica darsi all'elaborazione intellettuale e della forma. *La lotta e lo studio di rappresentare con precisione le figure di Dante* è ciò che dà ai Codici illustrati la loro straordinaria importanza ed interesse e ne giustifica lo studio serio ed accurato. Quanto naturale non ci sembra oggi il terribile Caronte di Michelangelo con quel suo movimento energico del rēmo — eppure con qual lentezza e fatica giunsero gli illustratori trecentisti e quattrocentisti alla piena intelligenza di questo motivo pure artisticamente così grato. Con quale precisione e chiarezza non ha delineato Dante la magnifica figura del Centauro Caco che se ne va colle biscie su per la groppa, col draco sulla coppa, che affoca qualunque s'intoppa — eppure a traverso a quali aberrazioni e malintesi passò questa figura, fino a che fu compresa almeno pel suo esteriore ed ebbe una forma tipica. Così fu speso un secolo e mezzo per addentrarsi nella materia e creare dei tipi, senza che alcuna di queste opere possa pienamente soddisfarci; specialmente la padronanza della forma non era giunta ancora al grado necessario per potere ritrarre nelle immagini quella vita poderosa che spira attraverso tutta l'opera di Dante, per dare alle grandiose scene della *Divina Commedia* una personificazione artistica altrettanto grandiosa. Per raggiungere tal mèta era necessario che l'arte fosse animata da un nuovo spirito — *lo spirito del rinascimento* e che si accingesse a così ardua impresa una *individualità artistica.*

III. - *Sandro Botticelli e la Serie d'Incisioni del Baldini.*

Fra gli artisti del Rinascimento non vi è secondo che possedesse in così alto grado nè la capacità, nè le qualità necessarie per illustrare la *Divina Commedia,* come — *Sandro Botticelli.* — " Persona sofistica „ lo dice già il Vasari, e se noi consideriamo tutta l'opera di questo artista di una freschezza veramente primaverile, vi troviamo trasparire ovunque quella tendenza mistico-allegorica, sensuale-trascendentale, quell'insieme di dolce visione e sano realismo che distinguono anche le sue illustrazioni dantesche. Già in alcuni quadri il Botticelli si manifesta intimo conoscitore della *Divina Commedia*, specialmente nella sua interessantissima " Ascensione della Vergine „, dipinta nel 1475 pel poeta *Matteo Palmieri* ed ora nella Galleria Nazionale di Londra, benchè l'esecuzione tradisca la mano dello scolare (pubblicata

blicata dallo Steinmann nel suo Botticelli). Questa Madonna inginocchiata davanti al trono d'Iddio, in mezzo alla rosa celeste formata dalle schiere celesti disposte in nove cerchi, corrisponde affatto al concetto dantesco. Non conosciamo pur troppo un ritratto di Dante del Botticelli che si trova in una collezione privata in Inghilterra, però anche questo è una prova della sua venerazione pel Poeta. Senza dubbio va attribuito ad un malinteso, se il Vasari sostiene avere il Botticelli commentato una parte dell'opera di Dante, però egli è cosa ben certa che Botticelli, che si può dire d'indole riflessiva ed entusiastica, si approfondò nei misteri del *Divino Poema* e seppe rendere con tutta l'anima ciò che lo preoccupava continuamente. Oltre al Vasari noi disponiamo anche di un'altra fonte autentica, che ci parla delle illustrazioni dantesche del Botticelli, e precisamente un Codice della Biblioteca Nazionale di Firenze, (Gaddiano 17, Classe XVII) che contiene notizie sugli artisti fiorentini da Cimabue a Michelangelo, e nel quale troviamo: " Dipinse e storiò un Dante incartapecora a Lorenzo di piero francesco de Medici il che fu cosa maravigliosa tenuta. „ — Da questa testimonianza risulta chiaramente che Botticelli illustrò un Dante su pergamena per Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, ma è soltanto una breve serie d'anni che per una combinazione fortuita, quest' opera magnifica fu strappata all'oblío e fu pubblicata in una edizione degna dell'artista e del soggetto. I disegni si trovavano per la maggior parte nella collezione di Codici del Duca di Hamilton al Palazzo Hamilton in Iscozia ed erano per così dire inaccessibili, e perciò non ci meravigli se fin allora un solo ne avesse fatto cenno nella letteratura: WAAGEN, nel suo *Treasures of Art in Great Britain*, vol. III, pag. 307, però anche il Waagen non aveva potuto gettare che uno sguardo fugace sui preziosi fogli e non potè perciò divulgarsi, benchè gli fosse tosto chiaro il connesso di quei disegni coll'opera del Botticelli. Fu soltanto nel 1882, allorchè la Collezione Hamilton passò per acquisto nel possesso dei Musei di Berlino, che fu riconosciuta e giustamente apprezzata l'alta importanza di quest'opera, e breve tempo dopo, nel 1887 il Dott. Giuseppe Strzygowski scoprì, per una felice combinazione otto fogli, già appartenenti a quest'opera, ma staccati in tempo anteriore e che si trovano nel volume di Miscellanee della Vaticana a Roma, *Codici della Regina di Svezia, N. 1896*, fogl. 97-103. Là li vidde ed ammirò già Colomb de Batines (*Bibliografia Dantesca*, N. 331), senza però riconoscervi la mano di Botticelli.

Che in questi disegni noi abbiamo un'opera autentica del Botticelli, lo provano non soltanto i documenti citati, ma anche tutto lo stile dei disegni, il tipo delle teste con quell'espressione fina, un po' melanconica, le sottili vesti svolazzanti, le mani lunghe, strette, spesso piegate e piene d'espressione — tutto ci assicura con assoluta certezza che

noi

noi abbiamo dinanzi l'opera di Botticelli e per di piú abbiamo la sua piena segnatura. Nell'illustrazione a Canto XXVIII del *Paradiso* uno degli angeli tiene in mano una tessera con suvvi, in caratteri minuti ma chiarissimi il nome intero " *Sandro di Mariano* " della quale il Lippmann nella sua pubblicazione ne ha dato una riproduzione ingrandita. È una arguta supposizione del Lippmann che l'artista abbia posto colà il suo nome, soltanto per saperlo conservato fra i beati e noi sappiamo ben seguire il caro maestro nel suo pensiero. Nonpertanto quel nome ha per noi tutto il valore di una segnatura.

Come risulta da quanto detto, l'opera del Botticelli non era originariamente appunto null'altro che un Codice in pergamena illustrato, i di cui fogli hanno da una parte il disegno, dall'altra il testo e perciò questi disegni vanno contemplati in stretto connesso coi Codici; d'altra parte questi disegni sono un'opera d'arte d'un valore così indipendente ed hanno esercitato un'influenza tanto grande e duratura nella storia dell'illustrazione dantesca, che meritano considerazioni speciali e non possono essere semplicemente annoverati in uno cogli altri Codici illustrati. Per la data d'origine di questo Codice, le incisioni in rame dell'edizione di Dante del 1481, che sono fatte secondo i disegni del Botticelli e delle quali ci occuperemo più innanzi, non offrono che un appoggio approssimativo, almeno fino al Canto XIX dell'*Inferno* i disegni dovevano essere finiti nel 1481. Conservati sono in tutto 93 fogli con disegni, e precisamente un frontispizio con una rappresentazione generale dell'*Inferno*, *Inferno* I, VIII a X, XII a XXXIV, poi *Purgatorio* I fino a *Paradiso* XXX, finalmente uno schizzo cominciato pel Canto XXXII del *Paradiso*. Di questi fogli 85 sono in possesso del R. Gabinetto delle Stampe a Berlino ove per conservarli meglio furono messi uno per uno in passepartouts, questi sono *Inferno* VIII, poi da *Inferno* XVII fino a *Paradiso* XXX e *Paradiso* XXXII; il Lippmann li pubblicò nel 1887 in buonissime riproduzioni in grandezza originale, con testo spiegativo, mentre che nel 1896 ne fu fatta un'edizione economica in formato più piccolo. *Paradiso* III fu pubblicato inoltre nell'*Annuario delle Collezioni Artistiche del Regno di Prussia*, vol. IV, *Purgatorio* XXIX nel Botticelli di Ulmann, e la *Storia della Letteratura Italiana* pubblicherà, in silografia, scene dall'*Inferno* III, *Purgatorio* I e *Paradiso* III. In Botticelli di E. Steinmann sono riprodotti *Inferno* XXXI, *Purgatorio* I, IX e XXX, nonchè *Paradiso* I, VII e XXVIII. Gli altri otto fogli si trovano nella Vaticana e furono pubblicati, nella stessa maniera di quelli di Berlino, dal Dott. I. Strzygowski e precisamente le illustrazioni ad *Inferno* I, IX a XIII, XV, XVI e la rappresentazione generale dell'*Inferno*, così che siccome a *Paradiso* XXXI e XXXIII le pagine che dovevano essere illustrate furono lasciate in bianco, e le composizioni non erano dunque

que finite, non andarono perdute per noi che Canto II a VII, e XI a XIV dell'*Inferno*, ma anche della disposizione di questi fogli possiamo farci un'idea approssimativa, possedendo le incisioni dell'edizione della *Divina Commedia* del 1481 per questi Canti, mentre la rappresentazione generale dell'*Inferno*, se anche in proporzioni assai minime, ci dà il concetto di Botticelli per queste scene. I disegni furono dal Botticelli abbozzati leggermente con una matita metallica, della quale si vedono ancora qua e là delle traccie e poi eseguiti a penna in nero od in bruno. Alcuni fogli sono colorati e precisamente l'aspetto generale dell'*Inferno*, *Inferno* XV e XVIII, finalmente *Inferno* X sono dipinte soltanto le vesti con colori opachi. È una supposizione non contrastata che l'artista, forse per desiderio del committente, avesse originariamente da fornire disegni miniati, ma che rinunciasse ai colori, trovando questa tecnica sbagliata. L'esecuzione dura ed arida dei fogli miniati ha indotto H. Ulmann a supporre che non fosse il Botticelli stesso, ma un miniatore di professione incaricato di questa parte del lavoro, una supposizione che ha qualche cosa di molto seducente. Non dobbiamo dunque considerare questi disegni come delle miniature principiate, ma abbiamo dinanzi a noi un'opera compiuta, quale Botticelli l'eseguì rinunciando del tutto al primo piano, certo non ha finito l'opera sua, come abbiamo veduto, il disegno pel *Paradiso* XXXII è soltanto abbozzato ed i fogli pel *Paradiso* XXXI e XXXIII sono lasciati in bianco. Se Botticelli abbia interrotto il lavoro alla morte di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici nel 1503, o se questo lavoro lo abbia occupato fino alla sua morte (14 maggio 1510), è cosa che coi materiali che possediamo a tutt'oggi non può essere precisata.

Le pubblicazioni di Lippmann e di Strzygowski hanno messo i disegni del Botticelli a portata di tutti e poichè queste pubblicazioni sono corredate di un testo spiegativo, la descrizione delle singole composizioni sarebbe qui cosa superflua, ci siano lecite soltanto alcune considerazioni generali. Ciò che hanno cominciato i Codici illustrati del trecento e della prima metà del quattrocento, lo troviamo qui portato a perfezione. Noi ritroviamo nel Botticelli molte figure e molti tipi che ci sono ben noti dalle miniature e disegni dell'epoca anteriore. Le figure di Vanni Fucci, del Centauro Caco, di Agnello Brunelleschi nel Canto XXV dell'*Inferno*, nel *Purgatorio* del Grifone col Carro della Chiesa ed altro, offrono, confrontandole colle stesse figure del Codice Modenese o di Altona, la prova più interessante come nelle due prime Cantiche Botticelli si trovasse totalmente sul campo tradizionale, specialmente si può dire come non sapesse emanciparsi da quell'avanzo di pregiudizi medievali, secondo i quali si rappresentavano figure dell'antichità come Caronte, Minosse, Plutone, Cerbero e Flegias

gias

gias da demonj. Ma pure qual differenza cogli antecedenti! Ciò che là era imbarazzato, è qui libero, ciò che là era senza vita, è qui d'una potente energia e movimento, in nessun punto puerili aberrazioni, ma tutto essenziale ed adeguato. Botticelli, da buon narratore, usa largamente del principio discorsivo, specialmente nella prima Cantica, e raggiunge con questo una vivacità così sorprendente nelle scene terribilmente drammatiche dell'*Inferno*, che ci sembra veramente di assistervi. Se, per esempio, noi vediamo portare da un diavolo nero

Sandro Botticelli, I Giganti. (*Inferno* XXXI).

per l'aria capovolto, il Magistrato di Lucca e poi gettarlo con uno slancio vigoroso nella pegola spessa, questo è un motivo adattatissimo pel *disegnatore*, anzi di grande effetto artistico. Botticelli è, fra gli illustratori danteschi, il primo che con quel diletto artistico che è proprio dello spirito del Rinascimento, si dia alla rappresentazione del nudo, per il che l'*Inferno* offre sì ricca occasione; delle figure al nudo come i giganti nel Canto XXXI che invero si elevano "come torri", nemmeno il miniatore del Codice Vaticano 365, non seppe crearle. D'altra parte non v'è dubbio che alcune scene sembrano a prima vista

molto

molto inquiete e confuse, ma anche Dante stesso traversa questi luoghi del terrore timido e confuso pell'avvicendarsi continuo di scene or commoventi or terribili. Non è forse il *Poema* stesso nella prima parte pieno di agitazione e movimento drammatico, per assumere mano mano nel *Purgatorio* un carattere più mite ed elevarsi poi nel *Paradiso* alla pace completa ed al gaudio dei beati. Ed appunto nel *Paradiso* il Botticelli si mostra vero artista, qui non v'è nulla di quell'avvicendarsi precipitoso di immagini istantanee, qui l'artista mostra di saper dare delle composizioni finite, ove il soggetto lo richiede; non ha bisogno di ricorrere allo spediente così spesso usato di rappresentare figurativamente il contenuto dei dialoghi, spesso egli non ci dà che Dante e Beatrice e tutto al più le persone introdotte parlanti ed i fatti descritti. La lunga serie di rappresentazioni, apparentemente simili, non riesce però monotona, non stanca, anzi più si guardano questi disegni, e più ci guadagnano e ci dilettano — e questo proviene non solo dalla graziosità delle forme, ma anche da ciò che Botticelli seppe dare alle sue figure quel che nessuno prima di lui aveva tentato — un'espressione psichica. Specialmente la figura di Beatrice del Botticelli si può dire una creazione nuova, questa non è più la donna terrestre che viene trasportata con una gloria di raggi, con simboli esteriori in un altro mondo: più grande degli esseri mortali, essa ci appare la vera guida celeste al trono dell'eterno padre, la personificazione della dottrina divina; nello stesso tempo ha nei suoi tratti quell'armoniosa combinazione di grazia suprema e dolce rassegnazione, che è particolare delle Madonne del Botticelli.

In stretto rapporto coi disegni del Botticelli è una serie di incisioni in rame, che generalmente si attribuiscono all'orefice fiorentino *Baccio Baldini*. " Comentò una parte di Dante, e figurò lo *Inferno* e lo mise in stampa ", riferisce Vasari di Botticelli, ed indubbiamente questa notizia si riferisce a quella serie di incisioni, che più o meno completa si trova nell'edizione della *Divina Commedia* col commentario di Cristoforo Landino, che fu fatta nel 1481 a Firenze, dal tedesco Nicolaus Lorenz di Breslavia, italianizzato in Nicholo Di Lorenzo della Magna. Le parole " lo mise in stampa " non sono certo da interpretarsi nel senso che l'incisione sia opera del Botticelli, ma nel senso che altri fece fare le incisioni dai suoi disegni e le fece poi stampare; certo il pensiero deve ricorrere a *Baccio Baldini*, del quale riferisce Vasari (ed. Milanesi, vol. V, pag. 396): " fu seguitato costui (Finiguerra) da Baccio Baldini orefice fiorentino, il quale non avendo molto disegno, tutto quello che fece fu con invenzione e disegno di Sandro Botticelli ". Se non chè per ora Baldini, del quale nulla sappiamo, che quanto ne riferisce il Vasari, non è che un nome, non una personalità reperibile e dobbiamo perciò considerare queste incisioni l'opera d'un anonimo,

tanto

tanto più che le date che fornisce Vasari sui primordî dell'arte del bulino, hanno alcun chè di romantico.

Sono incisioni pei primi diciannove Canti dell'*Inferno* che non si trovano quasi mai complete nell'edizione fiorentina del 1481 (Bartsch XII, N. 37 a 55). Rarissime sono le copie di questa edizione che contengono tutte le incisioni, nella maggior parte non se ne trovano che una o due, spesso anche nessuna, il che è per esempio il caso in quella edizione stampata su carta pecora che Landino offrì alla Signoria di Firenze. (Firenze, Bibliot. Nazionale, Banco Rari). Originalmente certo questa edizione doveva essere corredata tutta di incisioni, poichè davanti ad ogni Canto è lasciato libero lo spazio necessario, ma sembra che questa grande impresa sia fallita nella difficoltà che presentava la nuova tecnica.

Tutte le diciannove incisioni furono pubblicate nel "Early Italian Engravings„ dal *Reid* e nel testo del Botticelli di *Lippmann*. Il *Heineken* pubblicò a pag. 142 della *Idée générale*, la prima; *Iansen* nell'*Essai sur l'origine de la gravure* II, N. 9 e 9[b], la prima e la seconda; nel *Strutt*: dictionary of Engravers II, pl. 3, la seconda; nel *Bassermann*: Traccie di Dante in Italia tav. 52, la quinta; finalmente nell'*Ottley*, pag. 420 la dodicesima. Già nel 1768 le "Nachrichten von Künstlern und Kunstsachen„ di Lipsia, riprodussero le prime due incisioni, copiate dal *Keyl*, con una breve notizia a pag. 279-281. L'incisione a Canto III fu copiata a specchio, da un professionista meno capace (Bartsch, N. 56) ed in alcune copie dell'edizione si trova questa seconda incisione accanto all'originale. Questa copia è pubblicata oltre che dal Reid e dal Lippmamm, anche nella Parte IV della *Biblioteca Spenceriana* a pag. 114.

Queste incisioni non si possono dire copie perfette dei disegni del Botticelli, l'incisore ha usato del modello con tutta libertà ed a suo beneplacito; specialmente egli semplificò la composizione non poco, ciò che si rendeva necessario nella riduzione delle dimensioni; in casi rari egli vi aggiunse del suo, tutto compreso però la concordanza è tuttavia tale, da non lasciar nessun dubbio sul modello. L'Ulmann deduce dalle molte divergenze, che Botticelli abbia fatto dei modelli speciali per l'incisore dell'edizione del 1481, e che questo suo occuparsi di Dante, gli abbia procurato la commissione di Lorenzo di Pierfrancesco de' Medici, una supposizione, alla quale non crediamo poterci associare senza ragioni più stringenti.

Il valore artistico di queste incisioni non è molto grande, eppure sotto alcuni rapporti sono di grande importanza. In primo luogo appartengono ai primi lavori dell'arte del bulino italiana e occupano perciò un posto eminente nella storia delle arti grafiche, poi sono un segno evidente quanto grande fosse divenuto il desiderio di possedere un

Dante

Sandro Botticelli
Disegno del Paradiso XIII

Dante illustrato; appena sorta l'arte nuova, fu tosto impiegata nell' illustrazione della *Divina Commedia*, finalmente noi possiamo a mezzo di queste incisioni farci un'idea delle composizioni di Botticelli pei Canti II a VII e XI a XIV dell'*Inferno* che andarono smarrite. Queste incisioni ci indennizzano, se anche debolmente pelle perdute.

Non ci meravigli se il tentativo di illustrare Dante con incisioni in rame fu un insuccesso. L'incisione è il ramo più distinto delle arti grafiche, ma anche il più limitato ed era per singole illustrazioni più atto che per un'impresa così vasta; molto più favorevoli si resero all'incontro le condizioni pel mezzo di espressione più a buon mercato e più popolare di cui potè disporre l'arte della stampa: *l'incisione in legno.*

IV. - *Le edizioni con incisioni in legno del secolo XV e la loro reazione sui Codici.*

La prima edizione illustrata con incisioni in legno non si fece attendere lungo tempo, fu pubblicata già soli sei anni dopo l'edizione con incisioni in rame, col titolo: — "La *Divina Commedia*, col comento di Cristoforo Landino„. — Alla fine leggesi: "Fine del comento di Cristoforo Landino Fiorentino sopra la Comedia di Danthe poeta excellentissimo. Et impresso in Bressa per *Boninum de Boninis* de Raguxi a di ultimo di mazo (sic) M. CCCC. LXXXVII„.

Il libro contiene sessantotto incisioni in legno, ognuna in foglio, dinanzi ad ogni Canto dell'*Inferno* e del *Purgatorio* un'illustrazione, al *Paradiso* soltanto pel primo Canto. Bassermann riproduce in fototipia, a tavola 51, l'illustrazione pel Canto V dell'*Inferno*. Non si può dire l'impresa riuscita, benchè l'esecuzione tecnica delle incisioni sia molto abile. L'autore di queste composizioni non può essere che un copiatore meccanico di poco spirito di modelli altrui; non mostra punto di aver letto Dante, altrimenti non avrebbe dato a Canto X del *Purgatorio* invece dei tre rilievi coll'Annunziazione, Davide dinanzi all'arca dell'Alleanza e la Giustizia di Trajano: Trajano a cavallo e dinanzi ad esso la vedova; l'apparizione della Madonna nell'aria; un carro tirato da buoi dinanzi all'imperatore — una copia tanto goffa, quanto malintesa. Le incisioni del 1481 hanno, lo si vede, servito da modello, poichè fino a Canto XIX dell'*Inferno* le singole figure si ripetono quasi con precisione, benchè in altra disposizione, già in riguardo al formato. Non si attribuirà al caso la scelta dello stesso Commentario del Landino. Da Canto XX dell'*Inferno* in poi avrà servito da modello

qualche

qualche Codice, ma anche così il lavoro sembra avere superato la capacità del professionista; nel *Purgatorio* egli ripete a più Canti la medesima illustrazione (XXIX e XXXII, XXXI e XXXIII), e dopo la prima illustrazione pel *Paradiso*, egli rinunciò all'impresa — non a danno dell'edizione.

Con maggiore abilità e fortuna si lavorava a Venezia, allora la piazza più importante nella pubblicazione di libri illustrati, intorno ad un Dante illustrato; ne furono pubblicate in breve spazio di tempo non meno di quattro edizioni importanti con incisioni in legno: marzo 1491, novembre 1491, poi nel 1493 e 1497.

Ecco il titolo della prima: " Comento di Cristoforo Landino fiorentino sopra la Comedia di Dante Alighieri Poeta fiorentino ", ed alla fine: Finita e lopa delīclyto et divo dāthe alleghieri poeta fiorētino revista et emēdata.... Impressi ī venesia p. Bernardino benali et Matthio da parma.... MCCCCLXXXXI a di III, marzo. — Gli editori veneziani erano capaci nel loro mestiere, qualcosa di incompleto non si licenziava dalle loro officine e così affidarono il lavoro ad un abile disegnatore che seppe finirlo a loro soddisfazione, questo non era un uomo geniale e non diede nulla di nuovo, ma seppe approfittare del buono, ove lo trovò, seppe disegnare delle figurine eleganti e rappresentare così con garbo al lettore in cento vignette le scene principali del *Poema*. Un'edizione della *Commedia* pubblicata nel 1864 da Daelli & C. a Milano (Biblioteca rara, vol. 41) è ornata di riproduzioni di queste vignette e nel *Bassermann* troviamo a tavola 54 riprodotte quelle dell'*Inferno* VII, nonchè del *Paradiso* I e XVII. Le illustrazioni a principio d'ogni Cantica sono in foglio, le altre più piccole ed in quadrato; indubbio è l'appoggio che il disegnatore ha cercato fino a Canto XIX nelle incisioni in rame, certo non gli era ignota l'edizione di Brescia, del resto egli usa dei tipi generalmente noti che gli offrivano i Codici illustrati. Nel *Paradiso* ha sempre sopra una scena di quella Cantica, sotto il fatto sulla terra, di cui si parla nel relativo Canto; anche questo concetto non è nuovo, e lo ritroviamo per esempio nelle miniature del Codice I, 29 della Magliabechiana di Firenze, Biblioteca Nazionale (vedi più sopra). Specialmente l'illustrazione a Canto VI del Codice e di questa edizione sono di una curiosa conformità; qui come lí, vediamo Dante e Beatrice nel cielo stellato circondati da anime in discorso coll'imperatore Giustiniano, mentre sulla terra si vedono le gesta trionfali dell'Aquila di cui parla l'imperatore, rappresentate da guerrieri a cavallo ed a piedi che hanno scudi e insegne coll'aquila imperiale. Spesso trovansi scritte spiegative in dialetto veneziano, così: S. IACOBO MAZORE; IXOLA DE CICILIA ed altro, Dante e Virgilio sono indicati con D e V. Alcune illustrazioni hanno, certo come segnatura, una *b*; con tali lettere, come: *b*, *f.*, *F.*, *i*, *I.*, *L.*, *n.*, sono

no

no segnate tanto le illustrazioni delle altre edizioni della *Commedia*, come pure molte incisioni in legno veneziane; si è voluto trovare in queste lettere le segnature degli artisti e per la lettera *b* si sono fatti i nomi di Bellini, Barbarj, Benedetto Montagna, Buonconsiglio ed altri, le ricerche di scienziati francesi hanno constatato il fatto che da un lato molte incisioni segnate con lettere differenti hanno lo stesso stile, dall'altro lato incisioni segnate colla stessa lettera sono fra di loro talmente differenti, che questi segni non possono essere dei disegnatori; non rimane perciò che di supporre in questi segni l'iniziale del nome dell'incisore. L'abilità tecnica, veramente modello, di molte di queste incisioni, può bensì spiegare come l'intagliatore fiero della sua abilità, abbia segnato l'incisione colla sua iniziale.

L'edizione di Benali e Matthio da Parma deve avere incontrato molto favore, poichè già nel novembre dello stesso anno, un eltro editore ne pubblica un'imitazione: " La *Divina Comedia* col Comento del Landino „ ed alla fine: " Et fine del Comento di Cristoforo Landino Fiorentino sopra la comedia di Danthe poeta eccellentissimo. Et impresso in Vinegia per *Petro Cremonese* dito Veronese: Adi XVIII di novēbrio M . CCCC . LXXXXI. „ L'illustrazione dell'*Inferno* VIII è stata pubblicata dal Lippmann, nell'opera: " La incisione in legno in Italia nel secolo XV „ e quella del *Purgatorio* XIX da Walter Crane nel suo: " Of the decorative illustration of books old and new „, Londra 1896. Questa edizione è quasi una copia della precedente, ma le illustrazioni in foglio sono ommesse, tutte le incisioni sono di dimensioni eguali, però un po' ingrandite, anche qui ad *Inferno* XX trovasi la lettera *b*.

Una copia precisa dell'Edizione di Benali e Mattheo da Parma del marzo 1491, è la seguente pubblicata pure da Mattheo da Parma; alla fine è stampato: " Finita e lopa dellinclyto et divo Dāthe alleghieri poeta fiorētino, . . . Impressa in Venetia per *Mattheo di chodeca da parma Del MCCCCLXXXXIII* Adi XXIX de novembre „. Contiene le tre illustrazioni in foglio con piccole varianti soltanto nell'incorniciatura e le stesse 97 vignette, così che per queste vale quanto già detto.

La quarta ed ultima di queste edizioni finalmente, ha la seguente nota tipografica: " Impresso in Venetia per *Piero de zuanne di quarengii* da palazago Bergamasco. Del MCCCCLXXXXVII Adi XI. octubrio „. Anche questa edizione è soltanto una copia ed è fatta in tutto e per tutto — se con o senza il consenso di Mattheo da Parma, non possiamo indagarlo — uguale all'edizione del 1493. Sembra che si calcolasse questa edizione tanto buona da potersi risparmiare la fatica di disegnare una nuova serie di illustrazioni; ancora ben addentro nel cinquecento si copiavano le edizioni veneziane del quattrocento, del che avremo ancora occasione di intrattenerci.

Maggior

Maggior interesse presenta un altro effetto che esercitarono ben presto le incisioni in legno, queste non furono soltanto continuamente ricopiate a mezzo della stampa, ma servirono anche dopo di essere state fatte sui tipi delle miniature e disegni a penna — da modello per Codici illustrati, e ciò è facile il spiegarlo. Un libro soltanto stampato non fu riguardato nei primordj dell'arte della stampa, equivalente ad uno scritto e miniato, ed anche le più antiche edizioni a stampa sono spesso ornate con iniziali ed ornamenti dipinti nell'antica maniera. D'altra parte i possessori non si contentavano del monotono bianco e nero delle incisioni in legno e si occupavano essi stessi di colorare quelle vignette; tutto ciò ci addita lo stretto rapporto che correva fra la stampa e la pittura dei libri. Supponiamo che uno possedesse un manoscritto con illustrazioni soltanto per l'*Inferno*, cosa era più naturale che, potendo procurarsi modelli comodi e riconosciuti, se ne servisse per far completare le illustrazioni del suo Codice? Ne abbiamo un esempio in:

Codex Plut 40 N. 7 della Laurenziana di Firenze. Proveniente già dalla prima metà del secolo XIV, questo Codice non fu originariamente illustrato con disegni colorati che fino alla chiusa dell'*Inferno* (vedi più sopra), dopo la pubblicazione dell'edizione veneziana del Benalli e Mattheo da Parma, e certo assai poco dopo, se ne illustrò anche il *Purgatorio* ed il *Paradiso.* Queste illustrazioni sono letteralmente copie delle incisioni in legno, variano soltanto nella grandezza e nelle proporzioni, sono eseguite in colori, però molto male. — Nelle scritte il dialetto veneziano del modello è in più luoghi corretto. Il Bassermann pubblica a tav. 24, *Paradiso* II.

Un altro Codice simile è *N. L. III, 17 della Biblioteca Nazionale di Torino* (Fine del secolo XV), questo non contiene che l'*Inferno* colla traduzione francese di rispetto. Illustrati sono soltanto i Canti I, III, IV, V e VI, grandi disegni a penna ombreggiati in turchino e bigio azzurro, con incorniciatura architettonica in forme del Rinascimento, arabeschi e scritti differenti per ogni illustrazione. Tanto nella disposizione, quanto nelle singole figure, queste illustrazioni mostrano una tale rassomiglianza colle incisioni veneziane, che dobbiamo dire anche qui, vi servissero da modello, benchè con maggior libertà nel ritrarre. Specialmente si dovrà convenirne pella figura di Minosse nel Canto V che è una rassomiglianza grandissima e certo non fortuita, ad onta che il pittore vi abbia aggiunto alcune scene di proprio. Bassermann pubblica questo foglio a tavola 55.

Sono dal principio del secolo XVI (circa 1520) due Codici parigini che vanno presi insieme e che dobbiamo menzionare pure qui.

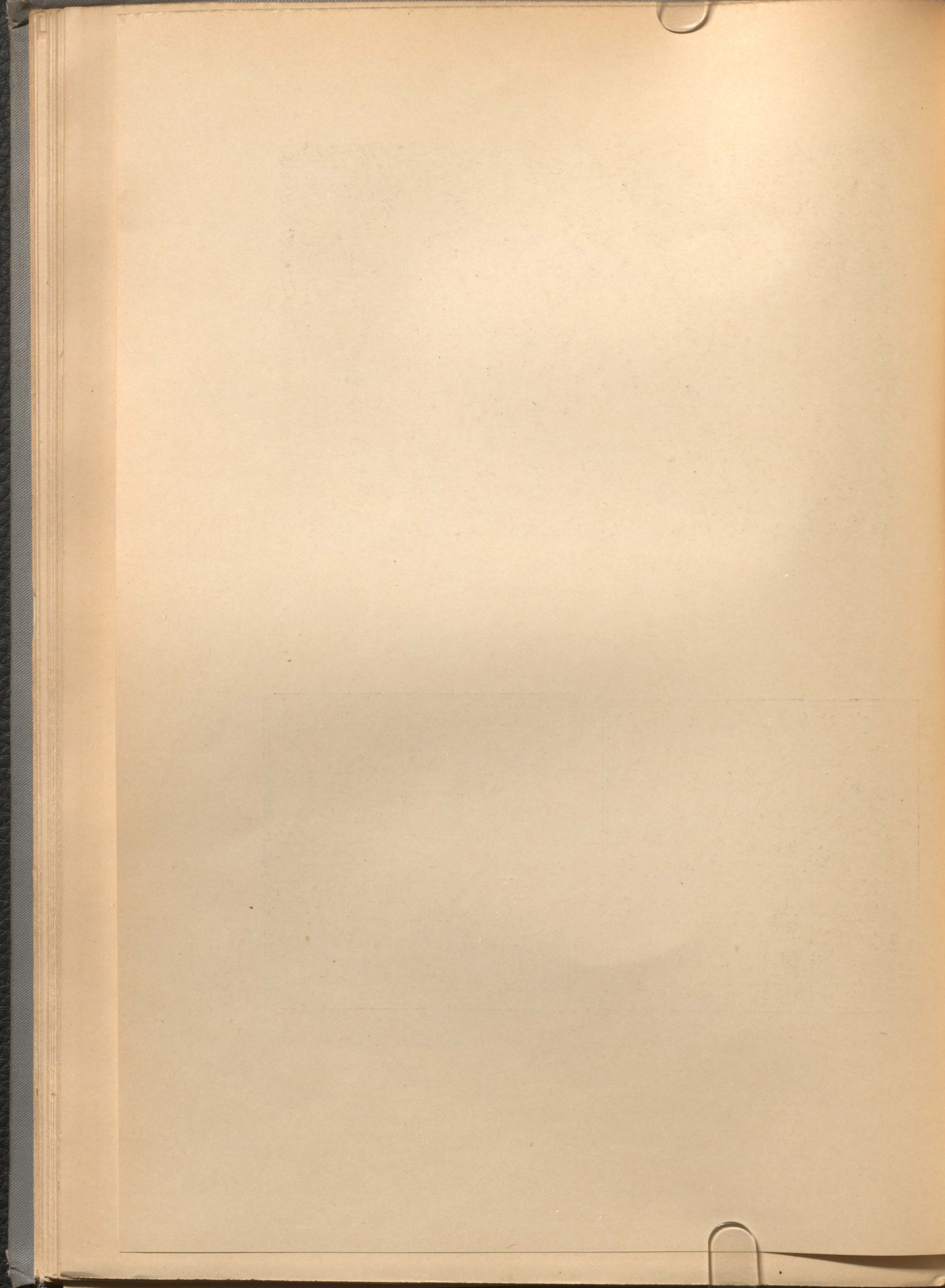
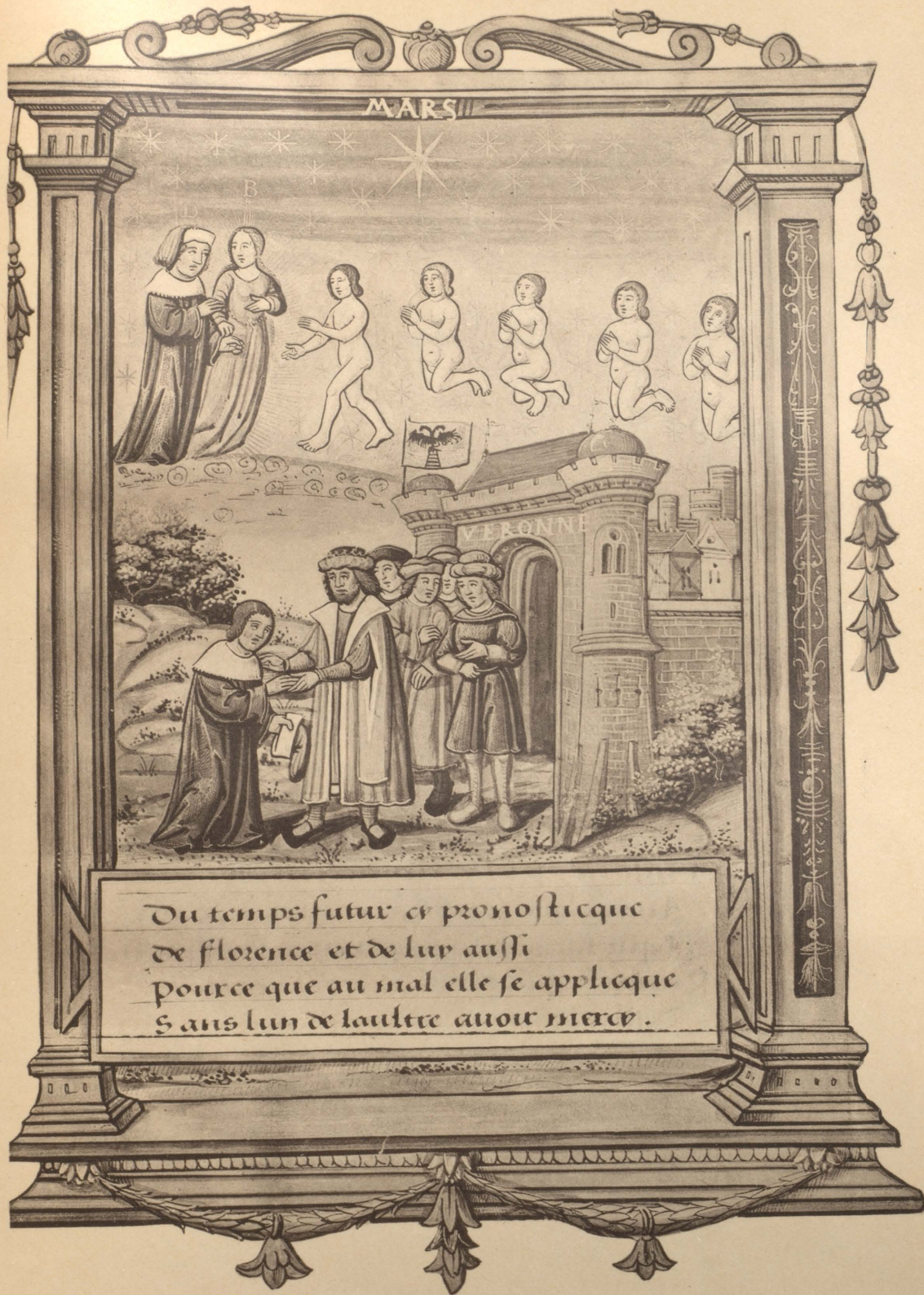
Parigi, Biblioteca Nazionale, Nouv. acq. franç., 4119 (Auvray XLIII). — Contiene una traduzione francese del *Paradiso* e precisamente

Miniatura del canto VI. del Paradiso

dal codice Plat. 40, No 7 della Laurenziana di Firenze

Incisione in legno del Paradiso VI

Incisione in legno del Paradiso XVII

dall'edizione stampata da Benali e Matteo da Parma a Venezia 3 Marzo 1491

Miniatura del Paradiso XVII

dal codice Nouv. acqu. franç. 4119 della Biblioteca Nazionale di Parigi

mente soltanto dei Canti I a XI e XV a XX, ad ogni Canto una miniatura di magnifica esecuzione ed indubbiamente francese, circondata da ricca corniciatura, stile Rinascimento; queste miniature sono copiate del tutto dalle incisioni in legno veneziane, non importa di quale edizione, perfino le scritte, che furono tradotte in francese. In luogo di altri argomenti riproduco qui, una accanto all' altra, la scena Canto XVII del *Paradiso* dal Codice e dall'edizione Benali del 1491. Del pari sono uniformi colle relative incisioni in legno le altre miniature. Non è privo d'interesse che a Canto XVIII l' artista francese appose sotto agli eroi le scritte: ROLAND . CHARLES . LE GRĀT e GODEFFROY, il che manca nel modello.

Lo stesso può dirsi dell' altro Codice: *Parigi, Biblioteca Nazionale Nouv. acq. franç., 4530, (Auvray, XLIV),* contenente una traduzione francese dei primi VII Canti del *Paradiso.* Anche qui ad ogni Canto una miniatura, certo della stessa mano che illustrò il Codice precedente e del pari in una incorniciatura Rinascimento. Tutte le scene sono quasi conformi alle incisioni in legno, soltanto a Canto V abbiamo constatato una differenza: nell' incisione veneziana non vi è che Dante e Beatrice nel cielo stellato fra anime inginocchiate e di sotto gli stessi camminando in un bel paesaggio, mentre che il miniatore volle qui diffondersi. La disposizione del cielo è la medesima, soltanto Dante porta una chiave d'argento ed una d'oro, questo è un malintendere i versi 55-57:

> Ma non trasmuti carco alla sua spalla
> Per suo arbitrio alcuno, senza la volta
> E della chiave bianca e della gialla.

Del pari malintesa è la scena sulla terra: in un paesaggio vedesi assiso il re " IEPTE „ che colpisce colla spada " EFIGENE „ inginocchiata dinanzi a lui — una confusione di fatti differenti accennati nei versi 64 a 72.

Morel ha l'intenzione di pubblicare le miniature di questi due Codici, come appendice ad un trattato sulle più antiche traduzioni francesi della *Divina Commedia,* (coi tipi di Welter a Parigi) del chè dobbiamo essergliene grati, poichè questi due Codici meritano certo uno studio particolare. Troviamo specialmente interessante che sieno appunto *traduzioni francesi* ove si ritrovano copie delle vignette veneziane. L' artista straniero meno famigliare del *Poema,* cercava pelle sue composizioni un modello, nel concetto lo segue, ma dove lo abbandona per dar del proprio, vediamo che inciampa tosto; quanto all'esecuzione tecnica supera però di molto il modello. Quanto differente era l'operato degli illustratori italiani che seguivano il *Poema* parola per parola

rola

rola, perfino nelle sue immagini e similitudini, e quanto differente, in un senso affatto opposto il miniatore burgundo o fiammingo del Codice Italiano 72 della Biblioteca Nazionale di Parigi che non seppe dare per l'opera del Grande Fiorentino che un *Inferno*, un *Purgatorio* ed un *Paradiso* dell' aspetto tradizionale nel suo proprio paese. Questi esempî possono servire per dimostrare qual fama si fossero acquistate, le edizioni veneziane e dimostrano eziandio quali fossero al volgere del quattrocento i rapporti vicendevoli fra la miniatura e la incisione a stampa.

Capo Secondo.

IL SECOLO XVI E XVII

I. - *Il Concetto del Cinquecento.*

a lungo tempo si è già abbandonato il punto di vista troppo esclusivo, che il ritorno all'antichità sia stato l'unico, od anche soltanto il principale tratto caratteristico, di quell'epoca aurea che noi chiamiamo il "Rinascimento„ — ben al contrario: gli albori del Rinascimento, lungo tempo non sufficientemente apprezzati, che hanno per tratto caratteristico principale la viva tendenza di copiare al vero la natura, hanno una tale affinità colle tendenze odierne, che noi abbiamo ogni intelligenza pel nuovo spirito che distingueva il Cinquecento dal Quattrocento. Certo anche l'arte del quattrocento non mancava di punti di contatto coll'antichità, ma con amore giovanile e gagliardo non coglieva dal campo classico che singoli elementi, per valersene con assoluta libertà per lo più a scopi decorativi. Ghirlande di frutta e putti negli ornamenti, nei quadri fondi di ricca, spesso fantastica architettura provano questa influenza — però gli uomini d'allora erano ben lungi dall'essere compenetrati, dal possedere un'intelligenza profonda dell'antico. Il Concetto completamente moderno di riguardare l'antichità classica come un'epoca splendida di coltura ben definita, di indagarne lo spirito, tanto dal punto di vista umanistico che da quello artistico, era riservato al secolo decimosesto.

Questo

Questo nuovo concetto cominciò a formarsi nelle Università, in quella di Padova a capo di tutte, e non è per nulla da attribuirsi al caso, se noi vediamo essere l'arte padovana per la prima soggetta ad un'influenza essenziale dell'antichità; poco a poco l'antichità esercitò il suo fascino su tutto il campo dell'arte, e questo fascino fu così intensivo, che continuò anche quando lo spirito era svanito e non ne rimaneva che un vuoto formalismo. — Nulla di più naturale, che avendo il mondo antico larga parte nel *Poema* di Dante, benchè sotto condizioni speciali, si riscontri anche nell'illustrazione dantesca il nuovo concetto, e che accanto alla perfezione della tecnica e della forma, questo nuovo concetto dell'antichità desse alle creazioni del cinquecento un carattere così nuovo ed originale.

Dante stesso non era nè umanista, nè uomo del Rinascimento, le sue cognizioni dell'antichità corrispondevano completamente a quelle d'uno scienziato medievale, egli non conosceva il greco ed aveva bisogno d'un interprete, di Virgilio, pel greco.[1] Le sue cognizioni delle figure mitologiche dell'antichità Dante le attinse dalle tradizioni medievali e dai poeti latini che studiava, finalmente ben si può dire, che la maniera nella quale si servì delle figure antiche simbolicamente ed allegoricamente, fosse del tutto medievale. — Dall'aspetto esteriore di molte figure antiche ne aveva un'idea precisa e conforme all'antichità. Il suo *Cerbero*, „con tre gole caninamente latra„ (*Inf.*, VI, 14), ha „pelato il mento e il gozzo„ (*Inf.*, IX, 99), dalla catena messagli al collo da Ercole. Le *Furie* hanno „membra femminili ed atto, e con idre verdissime eran cinte„ (*Inf.*, IX, 39-40); la conoscenza della precisa figura d'un *Centauro* lo dimostra il verso: „ove le due nature son consorti„, quella dell'uomo e del cavallo (*Inf.*, XII, 84). Le *Arpie* le descrive in tutto corrispondenti all'antichità (*Inf.*, XIII, 13-14):

> Ale hanno late, e colli e visi umani,
> Piè con artigli, e pennuto il gran ventre;

Le loro funzioni, certo in servizio dell'organismo dell'*Inferno* dantesco, sono quelle di demonj; *Cerbero* qual simbolo della voracità, graffia, scuoia ed isquatra i golosi; le *Furie*, colla profanatrice del tempio *Gorgone*, stanno a guardia degli eretici; *Centauri* ed *Arpie*, simboli della violenza, sono gli aguzzini dei violenti contro altrui e contro sè stessi. Il concetto di rappresentare queste figure antiche da demonj e da diavoli, domina gli illustratori dei secoli XIV e XV, ed anche il Botticelli e le incisioni veneziane in maggiore o minor modo; in

[1] È noto che Dante nella *Commedia* non indirizza mai la parola ad un greco, è in tali casi sempre Virgilio che parla per Dante, così nell'*Inferno* XXVI ad Odisseo.

in maggior modo forse il miniatore del Codice N. 51 della Marciana di Venezia, che fa di tutte le figure antiche degli orribili diavoli neri con artigli, corna ed occhi rossi, così: Minosse e Plutone, il Minotauro, i Giganti ed i Centauri. Altri danno alle figure antiche le vere forme, da molte altre ne fanno dei diavoli, come lo abbiamo accennato più sopra descrivendo i Codici. Troviamo anche delle rappresentazioni figurative che ci provano che l'illustratore non comprese le cose che a metà, così troviamo nel Codice di Firenze, Nazionale, Palatina 313, invece di un Centauro, un Cavaliere nudo, o nel Codice di Roma, Angelica N. 1102 le Arpie quali grandi uccelli dalle teste umane canute, dalle lunghe barbe bianche. Reminiscenze medievali le presenta ancora lungo tempo la figura di *Virgilio*, presso Dante parte il poeta romano ed il rappresentante dell'antichità classica, e parte simbolo allegorico della ragione umana, fu confuso nell'illustrazione col " Mago Virgilio " che viveva nella leggenda popolare. Gli illustratori del secolo XIV e XV l'hanno rappresentato quasi sempre con una lunga barba ed in un costume fantastico: berretto guernito di pelliccia ed un collare d'armellino al manto, oppure una lunga veste con guarnizioni dorate ed una strana corona a cono; raramente lo si vede a capo nudo in una specie di toga antica, così p. e. a Rimini, Biblioteca Gambalunga, N. D, II, 41; o del tutto nudo, come a Roma, Biblioteca Barberiniana XLVI, 54; spesso anche in un costume del tempo, del quale si rivestivano in generale le figure dell'antichità, come nel Codice Ital. 74, della Biblioteca Nazionale di Parigi. Un contrasto curioso ci offre Virgilio in un Codice del British Museum (Add. Mss. 19587) circondato da una mandorla, come non si rappresentavano che i santi (*Inferno* I), nondimeno nel solito manto rosso col collare d'armellino ed il berretto guernito di pelliccia, nel Canto II dell'*Inferno* ha oltre di ciò uno scettro col giglio in mano. — Col nuovo concetto dell'antichità tutto cambia. Si cominciò ora a studiare accuratamente l'antichità classica, si scoprirono opere importanti d'arte antica fino allora ignote, si cominciava a sentirsi discendenti dei romani e si volle vivere del loro pensiero e nelle loro forme; e così si rappresentarono le figure antiche della *Divina Commedia*, come le aveva raffigurate l'antichità classica. Cerbero è un cane tricipite, non più un diavolo, a Caronte e Flegias si danno forme umane e che un artista non conoscesse l'aspetto d'un Centauro, non sarebbe ormai più possibile. Certo là ove la descrizione in Dante, differisce dal concetto dell'antichità, dovrebbesi attenersi a quella. L'artista che rappresenta Gerione qual simbolo della fraude con faccia d'uomo giusto tanto benigna .... e d'un serpente tutto l'altro fusto, non doveva pensare naturalmente al gigante a tre corpi dell'antichità, e se Dante, fraintendendo la parola " semihomo " di Virgilio, fa di Caco un Centauro, l'artista doveva attenersi a questa

inter-

interpretazione. Pure il Minotauro diverge dal concetto antico, l'arte antica lo rappresentava sempre qual uomo con una testa di toro; è incerto se così vivesse nell'immaginazione di Dante, se però dice (*Inf.*, XII, 12): " L'infamia di Creti era distesa „, se compara la sua furia all'ira d'un toro che ha ricevuto il colpo mortale, si è tentati a credere, che abbia avuto in mente piuttosto un toro con busto umano, come i Centauri. Tutti i vecchi illustratori della *Divina Commedia*, con una sola eccezione (Codice di Budapest), rappresentarono così il Minotauro, gli danno il corpo d'un toro con testa o busto umano, spesso con corna ed orecchie da toro. I disegnatori seguirono così la tradizione medievale, giacchè le rappresentazioni del Labirinto del secolo XI avevano dato al Minotauro la figura d'un toro con corpo umano e corna, e questo concetto fu poi accettato generalmente, certo almeno per le spesse rappresentazioni nei Codici danteschi, e durò fino ai tempi più recenti, soltanto Doré riprese l'immagine antica e disegnò un uomo con testa da toro.

Gli antichi eroi e le donne non compariscono ora più nei costumi dell'epoca dell'artista, ma si diede loro, quanto meglio si sapeva e poteva, vesti ed armature antiche, specialmente Virgilio non è più il mago medievale, ma in tutto il poeta romano, lo si rappresenta senza barba, in costume antico e la corona d'alloro sul capo, che diventa anche il costante attributo di Dante. È ovvio ricordare che ove vi è un fondo architettonico, questo non è più in istile Gotico, ma del Rinascimento.

Una vera trasformazione subiscono le figure dei diavoli. Fin allora si erano dipinti e disegnati dei mostri fantastici, fantasmi con artigli, code, corna e ali da pipistrello, che " a forza di mostruosità nulla avevano più di diabolico „ (Burckhardt) ed avevano così un aspetto più umoristico che terribile. In loro vece si vedono ora demonj veri, terribili, di forze sovrumane e passioni potenziate, mentre a code, ali, corna, piedi di montone e simili non si dà più alcun valore. Non più mostri fantastici, ma l'uomo terribilmente trasformato dalla passione, la personificazione del male — questo è il nuovo concetto dei demonj che popolano l'inferno e questo concetto si avvicina molto più a quello di Dante delle pene infernali, che era d'un tormento dell'anima prodotto dalla propria coscienza del peccato, invece dei diavoli grotteschi del medio evo che torturavano il corpo e non l'anima.

II. - *Luca Signorelli.*

L'iniziatore della nuova tendenza è *Luca Signorelli* da Cortona (circa il 1441-1523) coi suoi dipinti nella Cappella Nuova o della Madonna, detta anche Cappella di S. Brizio nel Duomo di Orvieto, e di

lui

lui dobbiamo dirne qui in stretto connesso col cinquecento, al quale appartengono ben ventitrè anni dell'opera sua. Ad Orvieto dipinse fra il 1499 e 1504, dunque appunto al volger del secolo ed a buon diritto si considerano quei dipinti come il primo lavoro, nel quale il Signorelli spieghi tutta l'arte sua. Per l'arte italiana è caratteristico che a capo del nuovo sviluppo si trovi di bel nuovo un ciclo di affreschi, ma qual differenza, benchè tanto affini nel soggetto, fra i dipinti murali del Camposanto di Pisa od a Santa Maria Novella di Firenze — e queste creazioni d'uno spirito moderno! Qui pure il *Giudizio Universale*, il tema che Signorelli rappresentò con potente forza drammatica sulle pareti della cappella. Sparito è ogni avanzo delle tradizioni convenzionali del medio evo, sparita è la schiava imitazione dell'antico inferno colle sue bolgie e rupi divisionali, colle sue caricature fantastiche di diavoli e pene orribilmente specializzate; la disposizione non è più dettata da riguardi letterarii, *principî artistici* soltanto guidano il pennello del maestro. Le reminiscenze dantesche estrinseche sono minime, anzi spariscono quasi in confronto alla grandiosità dell'opera, eppure gli affreschi d'Orvieto si potranno dire a buon diritto una "*Divina Commedia* dipinta", poichè appunto in questi dipinti si manifesta anzitutto l'influenza durevole esercitata dal *Poema* di Dante sul concetto dei regni d'oltretomba.

Il Signorelli non ha attinto il soggetto nelle sue composizioni dalla *Divina Commedia*, ma ha preso per base della sua rappresentazione della fine del mondo, la descrizione nel capitolo XXIV del Vangelo secondo Mattia. Sulla vôlta cominciata dal Fiesole troviamo per ciò il Supremo Giudice colle schiere celesti ed i dipinti principali alle pareti rappresentano: l'Apparizione dell'Anticristo, la Resurrezione della Carne, la Distruzione di Gerusalemme, il giorno del Giudizio Universale, e finalmente il Giudizio Universale stesso — la Beatitudine degli Eletti e la Cacciata dei Reprobi nell'Inferno. (Riprodotti nel *Bassermann*, tav. 57 a 59 e da Luigi Fumi nel suo: "Il Duomo d'Orvieto"). Se anche il motivo fondamentale non è preso dalla *Divina Commedia*, pure, specialmente nella Cacciata dei Reprobi all'Inferno, scorgesi quanto Signorelli avesse saputo inoltrarsi nello spirito del *Poema*. Pella prima volta incontriamo qui il Concetto della "terribilità" quel vero prodotto cinquecentista. Con un'energia terribile dei muscoli ed una espressione feroce i demonj si gettano sulle schiere dei dannati, le faccie contratte dall'ira e dal gaudio diabolico di tormentarli. Se ed in quanto il maestro abbia subìto l'influenza della scuola pisana nei potenti rilievi ai pilastri della porta del Duomo, che egli aveva ogni giorno dinanzi agli occhi, non è il caso di giudicarlo, — certo è che Signorelli li ha sorpassati di molto. Da vero artista del Rinascimento godeva della forma, come ce lo dimostrano e il piacere che egli provava alla

rappre-

rappresentazione del nudo e la maniera sovrana colla quale egli dominava il potente soggetto. Guidato da un sicuro sentimento delle leggi e dei requisiti del dipinto murale, Signorelli non dà aride rappresentazioni narrative, ma composizioni liberamente ideate da una mente superiore, da uno spirito capace del vero sentimento artistico. Egli non trasporta come l'Orcagna una miniatura in dimensioni gigantesche su una parete, ma riempie armoniosamente della sua opera lo spazio assegnatogli. Signorelli non segue il testo della *Divina Commedia*, ma il senso, epperò, risvegliando in noi gli stessi sentimenti, si identifica quasi col Poeta, nonpertanto non ha voluto rinunciare di ricordare il maestro ispiratore in un episodio del suo ciclo. Nella parete destra egli ci dipinge la Porta dell'Inferno con tutta fedeltà ed ogni dettaglio secondo il *Poema*; nel fondo vediamo aggirarsi con gesti di disperazione le anime dei dannati, una schiera di esse segue un demonio che porta un'insegna (*Inf.*, III, 52 e seg.). Caronte un demonio dalla barba irsuta, traversa in una barca le onde dell'Acheronte per trasportare dei peccatori che attendono alla riva opposta, fra questi si riconoscerà facilmente il bestemmiatore Vanni Fucci in uno che alza le mani " con ambedue le fiche „ (*Inf.*, XXV, 1 e seg.); sul davanti Minosse attorcigliando la coda consegna i dannati ai loro aguzzini. Più palesi sono le reminiscenze dantesche nei dipinti della predella sotto ai grandi affreschi, ove fra magnifici arabeschi vediamo un buonissimo ritratto di Dante col libro aperto ed undici scene del *Purgatorio*.

Queste sono dipinte a chiaroscuro, ogni scena occupa uno dei medaglioni fra gli ornamenti, che si possono dire delle vere illustrazioni ai primi undici Canti del *Purgatorio*, e se anche come pretende il Vischer si debba attribuirne la pittura in gran parte al pennello di scolari, pure dobbiamo riconoscere nell'invenzione e nella composizione l'opera originale del maestro. Tutti questi medaglioni furono pubblicati in fototipia da F. X. Kraus, *Purgatorio* Canto V anche dal Fumi: Il Duomo di Orvieto, e Canto II dal *Bassermann* a tav. 50. Il Lippmann [1] crede verosimile un'ispirazione del Signorelli dalle opere del Botticelli, però confrontando le composizioni dei due artisti, non vogliamo constatarlo, al contrario Signorelli ci appare affatto indipendente. Nella figura di Virgilio troviamo tosto una differenza fondamentale; presso Botticelli colla barba, mantello e corona a cono, presso Signorelli da poeta romano, in veste antica, senza barba, senza calzari e la corona d'alloro sul capo: anche qui si fa valere il concetto cinquecentista. La più gran forza del Signorelli sta qui, come in tutte le sue opere, nella rappresentazione del nudo; in tutto il resto ognuno preferirà le illustrazioni dantesche del Botticelli. Dipinte al fresco in così piccole dimensioni, quelle

del

[1] Testo della Pubblicazione Botticelli, pag. 12.

del Signorelli non possono produrre un certo effetto, che inoltre è pregiudicato tanto dall' essere state dipinte da scolari, quanto dall' essere in parte male conservate. Certo si dovrà considerare che i due maestri tentarono di giovarsi dei tesori artistici della *Divina Commedia* con tendenze opposte. Pittura e disegno ci offrono anche qui un contrasto. I chiaroscuri del Signorelli non hanno uno scopo assoluto, non sono che un corredo ornamentale, un commento interessante dei grandi dipinti murali, nei quali l' artista ha concentrato il suo pensiero. Quest' opera ci è anzitutto un prezioso documento dello spirito del cinquecento ove un artista, maestro sovrano della forma, era una *personalità* che creava con ogni libertà ed indipendenza nel senso di quella classica antichità, che si credeva far rinascere.

III. - *Michelangelo.*

Gli affreschi di Signorelli ci guidano direttamente alle opere del genio più potente del Rinascimento, a *Michelangelo*, che nel Duomo di Orvieto ha forse trovato le impressioni artistiche più efficaci e ricevuto dall'opera del Signorelli un impulso diretto.

Michelangelo è con Dante ed il suo *Poema* così intimamente unito, che a mala pena si può parlare dell'artista senza ricordare il Poeta, ed in ogni biografia di Michelangelo si parla perciò diffusamente dei suoi rapporti con Dante, come di una parte importante della sua vita intellettuale. Intrinsecamente congeniale al grande concittadino, di cui studiò le opere sin da giovanetto, divideva con lui il fatale destino di essere esigliato dalla città natìa che pur gli doveva gloria immortale. Con profondo rammarico sulla propria sorte avrà forse scritto quei due sonetti su Dante, che abbondano di giusta collera contro la follìa di popolo, e non ci sembra superfluo il riportarli, poichè nulla è più adatto a procurarci uno sguardo nella profonda congenialità di questi due sommi, quanto i versi spontanei di Michelangelo:

I.

Dal mondo scese ai ciechi abissi, e poi
Che l' uno e l' altro inferno vide, e a Dio
Scorto dal gran pensier, vivo salìo
E ne diè in terra vero lume a noi,

Stella d'alto valor coi raggi suoi
Gli occulti eterni a noi ciechi scoprìo,
E n'ebbe il premio alfin che 'l mondo rio
Dona sovente ai più pregiati eroi.

Di

Di Dante mal fur l' opre conosciute,
E 'l bel desío, da quel popolo ingrato
Che solo ai giusti manca di salute.

Pur foss' io tal ! ch' a simil sorte nato
Per l' aspro esilio suo con la virtute,
Darei del mondo il più felice stato.

II.

Quanto dirne si dee non si può dire,
Chè troppo agli orbi il suo splendor s' accese:
Biasmar si può più 'l popol che l' offese,
Ch' al minor pregio suo lingua salire.

Questi discese ai regni del fallire
Per noi insegnare, e poscia a Dio n' ascese;
E l'alte porte il ciel non gli contese,
Cui la patria le sue negò d'aprire.

Ingrata patria e della sua fortuna
A suo danno nutrice ! e n' è ben segno
Ch' ai più perfetti abbonda di più guai.

E fra mille ragion vaglia quest' una ;
Ch' egual non ebbe il suo esilio indegno,
Com' uom maggior di lui qui non fu mai.

Questa sua venerazione pel Poeta espresse pure Michelangelo quando nell'ottobre del 1519 fu presentata una petizione al Papa, colla quale si chiedeva fossero trasportate le ceneri di Dante a Firenze. Fra gli uomini più illustri si sottoscrisse anche Michelangelo, ma non solo alla preghiera fornì parole come gli altri, egli offrì per di più di erigere, in una piazza distinta della città, un monumento degno del divino Poeta. Il passo memorabile riportato da Gori nelle note al Condivi, suona nell' originale : " Io Michelagnolo schultore il medesimo a Vostra Santità supplicho, offerendomi al divin Poeta fare la sepoltura sua chondecente e in loco onorevole in questa città ". Ma questo suo voto non doveva realizzarsi, le ceneri di Dante riposano tuttora sotto il marmo scolpito da Pietro Lombardi a Ravenna. Quanto Michelangelo fosse noto qual profondo conoscitore di Dante, ce lo dimostrano i dialoghi di Donato Gianotti, scritti nel 1545, nei quali Michelangelo, uno degli interlocutori, contribuisce a risolvere dei calcoli cronologici difficili riguardo alla *Divina Commedia.* Certo le parole non saranno autentiche, la forma del dialogo non essendo scelta che per dare maggior vivacità allo scritto, però è certo caratteristico, il Gianotti abbia fatto di Michelangelo la persona principale nella discussione e con tutta sicurezza possiamo cercare con Carrière più d' un pensiero michelangiolesco

giolesco in questi dialoghi. Una tale congenialità col Poeta non poteva non reagire sull'Artista. Il connesso forse non è sempre trasparente, al pari di Signorelli, anche Michelangelo era tutto compenetrato dello spirito del Poeta, senza però seguirlo direttamente, come quello egli creò le sue opere da artista libero ed indipendente di propria ispirazione: opere nelle quali c'è tutto l'alito dantesco, eppure sono il prodotto di un impulso affatto individuale. Un esempio ne abbiamo nel ciclo grandioso di idee e figure che noi ammiriamo nella Cappella Sistina; però noi abbiamo di sua mano anche rappresentazioni dirette di figure e scene della *Divina Commedia.* Bensì non si giudica più qual lavoro del maestro quel rilievo che si mostra nel palazzo della Gherardesca a Firenze e che si attribuisce oggi a Pierino da Vinci o al Tribolo, la fame raffigurata qual' orrida donna, sta al di sopra del Conte Ugolino e gli mostra i suoi tre figli morenti (*Inferno*, XXXIII, Pubblicato da Lord Vernon nella sua edizione di Dante, Londra 1858-1865, poi dal Zobi, in: *Considerazioni sopra la catastrofe del Conte Ugolino,* ed in vol. III degli *Elogi degli uomini illustri toscani,* Firenze 1771. Presso Landon: *Vie et oeuvres des peintres les plus célèbres,* Paris 1803, vol. II, tavola 20, qual lavoro del Michelangelo).

Opera di Michelangelo sono certo però le due figure muliebri pel sepolcro di Giulio II, ora in S. Pietro in Vincoli ai due lati del Mosè; che sieno ispirate da Dante lo dice già il Condivi: " Dalla destra della statua del Mosè (a sinistra dello spettatore), sotto una nicchia, è l'altra che rappresenta la Vita contemplativa, una donna di statura più che 'l naturale, ma di bellezza rara, con un ginocchio piegato non in terra, ma sopra d'uno zoccolo, col volto e con ambe le mani levate al cielo, sicchè pare che in ogni sua parte spiri amore. Dall'altro canto, cioè dalla sinistra del Mosè, è la Vita attiva, con uno specchio nella destra mano nel quale attentamente si contempla, significando per questo le nostre azioni dover esser fatte consideratamente, e nella sinistra con una ghirlanda di fiori. Nel che Michelangelo ha seguito Dante, del qual è sempre stato studioso, che nel Purgatorio finge aver trovata la contessa Matelda, qual egli piglia per la Vita attiva, in un prato di fiori ".

Se non chè non solo i fiori sono tolti dalla *Divina Commedia*, ma tutte e due le figure sono create completamente secondo Dante; sono Lia e Rachele, i simboli della vita attiva e contemplativa, quali vengono descritti nel Canto XXVII del *Purgatorio.*

Del tutto in ispirito dantesco è il *Giudizio Universale* dipinto da Michelangelo fra il 1535-1541 (Bassermann, tav. 60). Un potente eroe al nudo sta Cristo, qual Giudice Universale, in mezzo ai beati. Robusto nelle forme, pieno di vigore nell'espressione, nel gesto, imberbe, colle chiome svolazzanti, collo sguardo irato sulle turbe dei reprobi, ha il

braccio

braccio destro sollevato, come se volesse lanciar loro delle folgori vendicatrici. Questo non è il Cristo della tradizione volgare — è quello che Dante chiama il " Sommo Giove " (*Purg.*, VI, 118). Demonj terribili trascinano gli empj all'averno, sono gli stessi demonj del Signorelli; si direbbe tolta dall'affresco d'Orvieto una figura a cavalcioni d'un demonio volante. Sotto si scorge la barca di Caronte, dalla quale i dannati stanno appunto per sbarcare, accalcandosi. Il tetro nocchiero dell'Inferno è dipinto del tutto secondo le parole di Dante, come batte col remo qualunque s'adagia (*Inferno*, III, 111). Un bellissimo motivo che fino allora gli artisti si erano lasciato sfuggire; la maggior parte dei Codici non recano che un demonio barcaiuolo ed anche nei rari casi, ove si accenna al batter dei titubanti col remo, lo si disegna così goffamente che non lo si può dire una degna rappresentazione del Caronte dantesco. Michelangelo fu il primo a dargli un tipo classico, che fu imitato dai posteri. [1] — Nell'angolo destro del dipinto è Minosse che riceve i dannati, anche questo è raffigurato precisamente secondo Dante, il giudice infernale al presentarsi d'ogni anima : " cignesi colla coda tante volte quantunque gradi vuol che giù sia messa ". (*Inferno*, V, 4-12).

Se noi vediamo dar così da Michelangelo la forma più perfetta ad alcune figure dantesche, dobbiamo ancor maggiormente deplorare che una copia del *Poema* da esso illustrata, e con questa forse la più grandiosa e profonda rappresentazione artistica del pensiero del Sommo Poeta ci sia andata irremissibilmente perduta. Ne dobbiamo la notizia al Bottari che nella sua edizione del Vasari descrive il fatto.

Bottari poteva esserne al corrente, poichè l'ultimo possessore del prezioso Codice, lo scultore Antonio Montauti, morì in sul 1740, quando Bottari aveva già 51 anni. La sua narrazione è perciò assolutamente degna di fede. Eccola: " E quanto egli (Michelangelo) ne fosse studioso (di Dante) si vedrebbe da un suo Dante col comento del Landino della prima stampa, che è in foglio e in carta grossa, e con un margine largo un mezzo palmo, e forse più. In questi margini il Bonarroti aveva disegnato in penna, tutto quello che si contiene nella poesia di Dante; perlochè v'era un numero innumerabile di nudi eccellentissimi e in attitudini meravigliose. Questo libro venne alle mani di Antonio Montauti... E comechè il Montauti era di professione scultore di molta abilità, faceva una grande stima di questo volume. Ma avendo trovato impiego d'architetto soprastante nella fabbrica di S. Pietro, gli convenne piantare il suo domicilio qui in Roma, onde fece venire per mare un suo allievo con tutti i suoi marmi, e bronzi e studj, e altri suoi

arnesi,

[1] Per esempio può servire il Cartone di Angelo d' Allori " Cristo al limbo " negli Uffizi di Firenze, ove vediamo una copia fedele del Caronte di Michelangelo.

arnesi, abbandonando la città di Firenze. Nelle casse delle sue robe fece riporre con molta gelosia questo libro, ma la barca, su cui erano caricate, fece naufragio tra Livorno e Civitavecchia e vi affogò il suo giovane, e tutte le sue robe, e con essa si fece perdita lagrimevole di questo preziosissimo volume, che da sè solo bastava a decorare la libreria di qualsivoglia gran monarca „. Per quanto sia da deplorarsi questa perdita irreparabile, altrettanto prezioso è però per noi di possedere almeno questa dettagliata notizia. Il maestro che nei suoi grandi dipinti seppe dominare con tanta libertà e superiorità il concetto dantesco, lo vediamo qui afferrare la *penna* e seguire col *disegno* tutti i dettagli della *Divina Commedia*, la di cui quintessenza gli bastava pei suoi affreschi. “ Il Bonarroti aveva disegnato in penna tutto quello che si contiene nella poesia di Dante „ — se non avessimo già riconosciuto che altre sono le leggi che governano la pittura monumentale ed altre il disegno, l'esempio di Michelangelo ce lo dimostrerebbe.

Accanto a Signorelli e Michelangelo le altre rappresentazioni figurative della *Divina Commedia* del secolo XVI sono di poco momento. La miniatura era stata vinta dalle edizioni a stampa e perciò si era fatta più rara per l'artista l'occasione di occuparsi di Dante, però questi non cessò di esercitare una profonda influenza sugli artisti, ed appunto dei migliori sappiamo che studiavano e conoscevano a fondo Dante. Così pure quei due che con Michelangelo dividono la maggior fama nell'arte: *Raffaello* e *Leonardo da Vinci*.

Raffaello onorò il Divino Poeta altissimamente e ne dipinse il ritratto su due quadri nella Camera della Segnatura, qual prova della sua profonda intelligenza dell'importanza di Dante pella coltura della sua epoca, nel Parnaso accanto a Virgilio ed Omero, qual poeta e nella Disputa accanto a Savonarola, da teologo. È pur noto che raffigurò la teologia in Beatrice con velo e ghirlanda e la vestì nei colori simbolici della Beatrice dantesca: rosso e verde. Una reminiscenza dantesca è certo pure il piccolo S. Michele del Louvre, dipinto in sul 1504 pel Duca Guidobaldo d'Urbino (Gutbier, *Raffaello*, Quadri, n. 75). Nel fondo l'artista dipinse la città dell'ira, tutta in fiamme ed avanti a questa a sinistra dei peccatori che camminano con cappe di piombo, a destra altri avvinghiati da serpi: sono gli ipocriti ed i ladri dei Canti XXIII e XXIV dell'*Inferno*. Si suppone un'allusione a Cesare Borgia, che aveva assalito a tradimento il ducato d'Urbino. La vittoria dell'Arcangelo su Satana, sarebbe da contemplarsi qual simbolo del trionfo del buono e del giusto — sul malefico ed ingiusto.

Leonardo era pure un profondo conoscitore e fervente ammiratore del Poeta, come lo dimostra un aneddoto della “ breve vita di Lionardo da Vinci „ d'un anonimo, (riportata dal Milanesi nell'*Archivio Storico*, serie III, tomo 16, pag. 29): dinanzi al Palazzo Spini disputavano alcuni

signori

signori di spirito su dei versi di Dante e chiamarono Leonardo da Vinci, che passava in quel mentre, perchè spiegasse un passo difficile. Egli però li indirizzò a Michelangelo che un caso fortuito conduceva a quella volta. Probabile è che lo spirito acuto di Lionardo si sia avvicinato alla *Divina Commedia* più per amore dell'intelligenza dei reconditi pensieri, che per ritrovarne delle ispirazioni artistiche, almeno non possediamo nessuna illustrazione della sua mano, così che non rimangono, prescindendo dalle edizioni a stampa, più che due illustratori propriamente detti del Cinquecento, dei quali uno si avvicina già al periodo di decadenza e l'altro è di origine straniera.

IV. - *I disegni di Federigo Zuccaro e di Giovanni Stradano.*

" Dante historiato da Federigo Zuccaro " è il titolo di un grande volume in formato atlante, che si conserva nella collezione di disegni degli Uffizj a Firenze. Già negli affreschi della cupola del Duomo fiorentino, cominciati dal Vasari, che Zuccaro continuò e finì, egli ha delle reminiscenze dantesche, Cerbero e Satana sono dipinti secondo le parole del Poeta. Fra il 1586 ed il 1588 Zuccaro illustrò la *Divina Commedia*. Trovavasi in quell'epoca a Madrid, chiamatovi da Filippo II, ed alcuni fogli portano a tergo la nota di essere stati fatti all'Escuriale. A tergo del foglio coll'illustrazione pel Canto XXXI del *Purgatorio* sta scritto dalla mano di Zuccaro: "dicembre 1587 nell'Escuriale di Spagna ", e così pure a *Paradiso* I: " addì 16 marzo 1588, nell'Escuriale di Spagna ", caratteri ora invisibili, poichè i fogli preziosi furono collati su cartone onde meglio conservarli. — Sono in tutto ottantasette fogli di un'esecuzione tecnica veramente brillante ed abilissima; in parte sono disegni a matita rossa, altri hanno le figure in rosso su fondo, paesaggio od architettura, in nero, altri sono lumeggiati a seppia o disegnati soltanto a penna.

Il Lippmann sostiene nel testo alla sua pubblicazione del Botticelli, pag. 12, che Zuccaro abbia conosciuto i disegni del Botticelli e ne abbia tratto profitto, confrontando però le due opere attentamente; non siamo in caso di confermare questa supposizione. Il concetto di Zuccaro corrisponde in tutto e per tutto a quello dei suoi tempi e delle sue tendenze individuali. Un confronto è reso oggidì più facile per averne il Bassermann pubblicato alcuni fogli, così a tavole 61-64 le scene dell'*Inferno* III e V e *Purgatorio* X e XXIX, noi possiamo, a

nostra

Federigo Zuccaro,
Disegno del IV. canto dell'Inferno

nostra grande soddisfazione, dar qui l'illustrazione ad *Inferno* IV. Nel Botticelli le figure sono l'essenziale, il fondo, i luoghi non sono che leggermente accennati con semplici tratti, nello Zuccaro all'incontro i contorni sono eseguiti con grande accuratezza, il paesaggio delineato con vera virtuosità, specialmente gli alberi, del pari l'architettura barocca, che talvolta riesce molesta. La porta dell'Inferno dello Zuccaro è una fabbrica tutta a ghirigori, fantasticamente ornata di ossa, crani e scheletri completi, ed il suo carro della chiesa un capolavoro di ebanisteria. Zuccaro è affatto al corrente dell'antichità classica, i suoi eroi e poeti vestono all'antica, con armature antiche, anche Virgilio porta la toga e la corona di lauro. I dannati non sono guardati e martoriati da diavoli medievali, come nel Botticelli, ma da demonj di concetto moderno come li hanno dipinti Signorelli e Michelangelo, Caronte che batte del remo, è certo preso dal *Giudizio Universale* del Buonarroti. Chi vorrebbe, alla vista di differenze così fondamentali attenersi a piccole consonanze di poco momento e che per di più sono giustificate sia dal testo del *Poema* stesso, sia dal motivo che molte figure della *Divina Commedia* avevano assunto un tipo costante fino dalle miniature. A nostro parere non si deve specialmente attribuire grande importanza alla figura di Satana; l'imperatore alato e cornuto del doloroso regno, che dirompe coi denti delle tre bocche i peccatori, era già prima di Dante una persona popolare e non occorreva conoscere i disegni del Botticelli, per rappresentarlo così. *Cornelio Galle* fece circa allo stesso tempo dal disegno di *L. Cigoli* un'incisione che rappresenta Satana nel medesimo modo, certo senza avere veduto i disegni del Botticelli.[1] La virtuosità tecnica dei disegni di Zuccaro non ci deve però fare soprassedere ai suoi difetti. Una tendenza importuna di avvicinarsi all'arte antica, la troppa regolarità nella composizione e premeditazione nella combinazione dei gruppi, un'eleganza estrinseca nelle figure che degenera in affettazione, l'architettura ed il paesaggio di una pienezza soffocante — tutte queste qualità che sono particolari delle opere dello Zuccaro e che giustificano di annoverarlo fra i manieristi, si riscontrano anche nelle sue illustrazioni dantesche. Riassumendo diremo che se anche non si possa negare a Zuccaro la fama d'artista spiritoso e virtuoso, noi preferiamo volgere lo sguardo alle creazioni più semplici e di un secolo anteriori del Botticelli.

Negli stessi anni che lo Zuccaro un altro artista si occupava in Italia dell'illustrazione della *Divina Commedia*, però non italiano di nascita. *Hans van der Straet* nacque a Bruges, per cui oriundo fiam-

mingo.

[1] Lucifero, *L. Cigoli Florent. figuravit. Cornelius Galle sculpsit. Phls Galle excudit.* — Questo foglio ha molte scritte spiegative e reca anche più volte le figure dei due poeti in dimensioni minime.

mingo. Fattosi artista, prese il suo stabile domicilio in Italia, ove si associò completamente agli scolari ed imitatori di Michelangelo. Lavorò molto col Vasari, che lo apprezzava assai, e si immedesimò sì fattamente coll'arte italiana, che ben lo si può dire artista italiano. Vasari stesso lo presentò all'accademia fiorentina e dice di lui: " mostra di essere valent'uomo, e d'aver bene appreso la maniera italiana ". Hans van der Straet italianizzò e latinizzò anche il suo nome, ora si nomina Giovanni della Strada, ora Stradano, ed in altri luoghi pure Iohannes Stradanus o Stratensis. Morì a Firenze il 2 novembre 1605. La sua ammirazione illimitata per Michelangelo fu forse il movente che gli fece sorgere il pensiero di illustrare Dante, il poeta prediletto del maestro. I disegni dello Stradano, fatti dal 1587 al 1588, si conservano ora nella Biblioteca Laurenziana, nel volume di miscellanea n. 75 dei Codici Mediceo-Palatini e furono pubblicati nel 1892 in fototipia presso *Unwin a Londra* con testo introduttivo dell'operoso direttore della Laurenziana, il comm. Guido Biagi.

Questi fogli sono disegnati e lumeggiati a chiaroscuro. I primi fogli contengono alcuni prospetti, degli schizzi spiegativi: " de situ, forma et misura Inferni " , poi seguono le illustrazioni stesse. La prima serie, ventotto fogli, è indubbiamente opera dello Stradano, poichè i fogli portano la segnatura completa: IO . STRADANUS . FLANDER . INVENTOR . FLORENTIAE e la data del 1587 o 1588. Le prime quattro composizioni illustrano il principio del *Purgatorio*, poi seguono ventiquattro illustrazioni dell' *Inferno*.

Più spesso dello Zuccaro sembra essersi appoggiato lo Stradano a tipi anteriori, però tecnica e concetto sono completamente del secolo XVI. I poeti vestono il costume classico e portano corone d'alloro, le figure antiche non sono diavoli, ma demonj e Caronte ha tipo michelangiolesco. Nelle figure dei demonj certo fa capolino talvolta il fiammingo, specialmente il demonio che squarta i dannati nella nona bolgia, ha l'aspetto fantastico d'un ranocchio, un aspetto del tutto estraneo all'arte italiana, e ricorda piuttosto il concetto di Bosch, che quello di Michelangelo o del Signorelli.

A queste 28 illustrazioni seguono ancora alcune singole composizioni pel *Purgatorio* e pel *Paradiso,* che già il Bandini nel suo Catalogo della Laurenziana non attribuiva allo Stradano. Sono anzitutto due schizzi a matita (pag. 141 e 143), rappresentanti la barca coll'angelo, che porta le anime al monte del Purgatorio. Questi due schizzi si potrebbero ancora attribuire allo Stradano. Anche a pag. 145-159 si trovano altre piante e piani, finalmente dodici fogli pel *Paradiso* rozzamente gettati giù in bianco e turchino. Questi ultimi non sono certo opera dello Stradano.

Anche per altre opere lo Stradano prendeva motivi dalla *Divina*

Comme-

Commedia, due di queste sono state riprodotte in incisioni. Il primo di questi fogli porta il titolo: “ Allegoria su Dante „. Nel mezzo vi è un medaglione col ritratto di Dante in mezza figura, con berretto e corona d'alloro, in mezzo profilo; nella mano tiene la sua opera. Un medaglione sopra del primo contiene la testa di Beatrice con corona e velo, ha intorno la scritta *Portinaria Beatrix*. Sotto, un terzo medaglione con Virgilio e Stazio. Sopra, a sinistra, in un angolo si vede la rosa celeste, con schiere d'angeli al di sopra, a destra in alto le sfere celesti rappresentate da cerchi concentrici colle stelle. Sotto a sinistra l'Inferno, rappresentato quale imbuto sotterraneo, delle scritte indicano ad ogni cerchio il peccato che viene quivi espiato, nell'angolo destro il monte del Purgatorio coi gradini. Questa idea di raffigurare il Poeta unitamente ad una rappresentazione dei suoi tre regni, ricorda in certa qual maniera il dipinto di Domenico di Michelino nel Duomo di Firenze. Il foglio è incorniciato da una fila di teste d'angeli e larve di demonj; sotto la scritta: IOAN . STRADANUS . INVENT. — C. Galle. excud. La seconda incisione è opera di Teodoro Galle secondo un disegno dello Stradano. Rappresenta Ugolino coi suoi tre figli nella muda, giusta i versi di Dante nel Canto XXXIII dell'*Inferno*. — La maniera dello Stradano d'illustrare Dante è molto interessante in confronto a quella dei pochi miniatori nordici che si accinsero all'impresa nel secolo XV. Questi copiarono meccanicamente i modelli che offrivano loro le edizioni veneziane colle incisioni in legno, e l'unico che non lo fece, diede semplicemente un inferno, un purgatorio ed un paradiso del concetto del proprio paese. Il fiammingo del secolo XVI invece si è fatto italiano, egli cerca di sopprimere per quanto possibile, anche se qua e là fanno capolino, le sue particolarità nazionali, e di vedere cogli occhi dei maestri italiani che ammirava. L'epoca nella quale gli artisti nordici avrebbero contribuito del proprio nel campo dell'illustrazione dantesca, aveva ancora da venire.

V. - *Le edizioni con incisioni in legno del secolo XVI.*

Ormai è sparita quella svariata diversità che offrivano un tempo i Codici illustrati, e ben più distinto, ben più semplice è l'aspetto generale che ci offre l'opera degli illustratori della *Divina Commedia*. Due cicli grandi di rappresentazioni figurative, due lunghe serie di disegni furono ispirate da Dante, però nell'ornamento delle copie del *Poema* l'arte

te

te riproduttiva, l'incisione in legno, ha sola tenuto il campo. Se non chè appunto questa da bella prima nulla ci reca di nuovo. Come abbiamo già accennato, le edizioni veneziane del quattrocento vissero ancora per molto tempo, benchè appartenessero ad un'epoca passata; godevano di un tale favore, che nessuno intraprendeva di disegnarne di nuove adatte all'epoca presente e di farle incidere, si continuava semplicemente a rifare le vecchie incisioni.

La prima edizione illustrata del cinquecento, pubblicata nel 1506 da *Filippo di Giunta* a Firenze, non ha che una illustrazione propriamente detta, una silografia che rappresenta Dante e le tre fiere nella selva. Alla fine vi sono ancora dei disegni schematici " de situ et forma dell'Inferno ", che però non hanno alcun diritto al nome di illustrazioni.

La susseguente edizione all'incontro, " impressa in Venetia per *Bartholomeo de Zanni da Portese.* Del M . D . VII. Adi XVII de zugno " copia, eccettuate alcune piccolissime diversità, completamente l'edizione Benali di Venezia del 1491. Soltanto i frontispizî del *Purgatorio* e del *Paradiso* sono un po' differenti, nella finezza dell'intaglio però non raggiungono per nulla il modello. Del pari sono una copia perfetta delle 100 illustrazioni del Benali, le silografie impresse da *Iacob dc Burgofranco pavese.* Adi 23 di gennaro 1529; però quest'edizione si distingue almeno dalle altre, per un buon ritratto, in profilo, di Dante, col berretto e la corona d'alloro, in foglio.

Un tentativo di riformare le vecchie edizioni fu fatto da *Bernardino Stagnino di Trino* di Monferra nell'anno 1512. Il suo Dante, ripubblicato nel 1516 e 1520 da esso stesso e riedito da *Giovanni Giolito* nel 1536, ha nuove illustrazioni, se non chè esaminandole attentamente, traspare ovunque quanto si appoggino alle anteriori, e per di più disegno ed intaglio sono così rozzi, che il loro valore artistico è cosa veramente minima.

Se noi cerchiamo, in confronto a queste edizioni, che di fatto sono completamente quattrocentiste, la vera edizione moderna del cinquecento, non ne rimane che una: " La Comedia di Dante Alighieri, con la nova esposizione di Allessandro Vellutello.... Impressa in Vinegia per *Francesco Marcolini* ad instantia di Alessandro Vellutello del mese di gugno l'anno MDXLIIII ". Lo stesso rapporto che corre fra i disegni dello Zuccaro a quelli del Botticelli, si può dire corra fra questa edizione e quelle del quattrocento; un nuovo trattare delle forme ed un nuovo concetto distinguono le illustrazioni di questa edizione. Una grande differenza si manifesta pure nel concetto dell'antico. I poeti vestono all'antica e portano corone d'alloro, Caronte e Flegias sono demonj d'aspetto moderno, Cerbero un cane tricipite, non un diavolo, e così via; dove si riproducono vecchi tipi, li troviamo tradotti nello

stile

stile del cinquecento; osserviamo ciò specialmente nei frontispizî alle tre Cantiche, che nella composizione seguono fedelmente l'edizione del Benali del 1491, però nelle forme sono del tutto variate. Dante è qui sempre rappresentato colla barba. Un gran difetto di queste illustrazioni si è che ovunque l'artista si industria di rappresentare i singoli cerchi e le divisioni dei regni oltremondani con precisione matematica, e perciò invece di una rappresentazione figurativa artistica del *Poema* non abbiamo che un commentario schematico " de situ et misura ". Non sono scene ispirate dalle situazioni e narrazioni poetiche, ma continue piante e sezioni, nelle quali le figure sono cosa accessoria e devono perciò avere delle scritte spiegative per essere comprese. Il Paradiso è per lo più raffigurato da un astro raggiante ed in questo Dante e Beatrice coi relativi interlocutori. Ad onta di tutti questi difetti, le illustrazioni del Marcolini ebbero a servire di modello per tutta una serie di edizioni. La prima è quella pubblicata nel 1564 da *Giovambattista Marchio Sessa e fratelli* a Venezia e nota ai bibliofili pel ritratto di Dante " al gran naso " ivi contenuto. Lo stesso editore ripubblicò quest'edizione tale quale nel 1578 e 1596. — In altre edizioni troviamo copiate le illustrazioni dell'edizione Marcolini a frontispizio delle tre Cantiche, a queste appartengono le quattro pubblicate da *Guglielmo Rovillio* a Lione nel 1551, 1552, 1571 e 1575, nelle quali quei tre frontispizî sono copie in dimensioni minori e mal eseguite dei modelli veneziani. Una edizione fatta nel 1554 a Venezia da *Giovann'Antonio Morando*, è alla sua volta una copia di quella del Rovillio. Queste edizioni ci forniscono nello stesso tempo uno sguardo in uno stato di cose possibile soltanto in un'epoca, ove nessuna legge proteggeva la proprietà letteraria ed artistica.

Originale è finalmente un'edizione del 1555, fatta " In Vinegia appresso *Gabriel Giolito de Ferrari et fratelli* " in formato minimo, ornata specialmente con iniziali, fregi marginali ed a fine dei Canti, superiori alle dodici illustrazioni (ad *Inferno* I, III, XXXIV; *Purgatorio* I, II, XI, XV, XXXI; *Paradiso* I, III, XXI, XXXIII) le quali sono in formato piccolissimo e per di più schiacciate da pesanti cartuccie dello stile in sullo spirare del Rinascimento, così che sembrano subordinate all'ornamento del libro. Benchè tutto ciò dia a questo libriccino un altro aspetto di quello delle altre edizioni, pure un esame accurato fa risultare le illustrazioni una semplice imitazione delle incisioni in legno del 1544. Altre edizioni veneziane, come quelle di *Aldo* 1515 e *Pietro da Fino* 1568, non hanno che disegni schematici dei tre regni, e così gettando uno sguardo generale sulle edizioni illustrate del cinquecento non si può a meno di provare un sentimento di disillusione.

VI. - *Dante e l'Arte degli Epigoni.*

" Osservate l'arte italiana, la sua decadenza comincia appunto là, ove i pittori cessano di sentire in Dante „. Questo detto del *Cornelius,* che Grimm riporta nel suo Michelangelo, è certo molto parziale e sotto molti rapporti anzi ingiusto; dal suo punto di vista però ci appare comprensibile. La sua arte era astratta, un'arte del pensiero ed egli misurava tutti colla propria misura, col diritto del genio. Certo lo storico dell'arte non deve seguirlo; se noi prendiamo le parole del Cornelius all'inverso, pure il fatto sussiste: dacchè l'arte italiana cominciò il suo movimento discendente dall'apice raggiunto e nella sua decadenza si abbandonò qui ad una vana virtuosità, là ad uno sterile eclетticismo, gli artisti non si occuparono più della *Divina Commedia.* Pella nostra iconografia anche questo momento è d'interesse, cioè come un intero periodo dell'arte siasi astenuto da questo soggetto. Gli accademici bolognesi ed i napoletani del secolo XVII avevano certo molti pregi da non disdegnarsi, specialmente quello di saper dipingere molto meglio del Cornelius e della sua scuola, ma non era affatto cosa loro seguire i pensieri d'un Poeta che offriva tanti problemi da sciogliere. Usufruire d'un retaggio acquisito senza fatica, svilupparlo con tutto lo splendore d'un ricco potere, utilizzarlo con ogni facilità a scopi decorativi, questo è il loro tratto caratteristico fondamentale e comune, ma non lo sciogliere di problemi e lo studio delle questioni più profonde che si affacciano all'umano intelletto. L'arte d'un " Fa presto „ non sapeva elevarsi attraverso l'inferno ed il purgatorio, alle altezze sublimi del paradiso.

I soli che tentavano di avviare l'arte italiana in una nuova corrente, i seguaci del Caravaggio, i naturalisti, non erano per la natura dei loro concetti, adatti ad illustrare la *Divina Commedia*, poichè un'arte tendente a ritrarre con occhio scrutatore il mondo reale, non poteva mai occuparsi di Dante, d'un poeta che ha esercitato mai sempre un'immensa attrattiva sull'arte di fantasia. In *Olanda* finalmente, nel secolo decimo settimo il centro dell'arte, non si conosceva ancora Dante e per di più l'arte dei protestanti olandesi tutta borghese, intima e realistica non era un campo adatto per coltivarvi l'illustrazione dantesca. Altre erano le condizioni in Fiandra, là viveva un maestro che avrebbe forse saputo personificare in forme nuove e potenti le idee

di

di Dante: *Pietro Paolo Rubens.* Della sua " cacciata dei reprobi " si direbbe quasi che egli ha illustrato Dante senza conoscerlo. — Ed eccoci al *facit*: l'arte del secolo decimo settimo non ha prodotto quasi nulla nel campo della illustrazione dantesca. Nulla caratterizza questa asserzione meglio del fatto che in tutto il seicento non fu pubblicata nessuna edizione illustrata della *Divina Commedia!* L'unica stampa, del secolo decimo settimo, che si possa ricordare qui, è un'incisione in rame molto grande, in quattro fogli fatta da *Callot*, secondo il disegno di *Bernardo Pocetti*, e pubblicata, con una dedica al Granduca Cosimo I di Toscana, nel 1612. (Descritta presso Meaume, Jacques Callot, Vol. I, N. 153). Questa incisione, benchè nota sotto il nome di: " Il corso della vita dell'uomo, ovvero l'Inferno, il Purgatorio ed il Paradiso, Commento pittorico della *Divina Commedia* ", appartiene veramente alle rappresentazioni figurative dell'*Inferno*, poichè quasi tutto lo spazio è preso dall'Inferno, il Purgatorio è accennato nell'angolo superiore a sinistra da una grotta con delle anime tra le fiamme ed il Paradiso, nell'angolo superiore a destra, da una schiera di eletti guidati da Cristo che porta il vittorioso vessillo. L'Inferno vuol essere rappresentato affatto secondo le parole del Poeta come Pocetti lo assicura in una scritta " a' lettori ", ad onta di ciò il connesso fra il disegno ed il *Poema* non è in tutte le sue parti visibile. L'Inferno si compone di gironi concentrici, nel centro il leggendario Lucifero; i singoli gironi sono popolati da peccatori, che vengono martoriati da demonj. Se non che l'artista non ha seguito che superficialmente i versi di Dante, e segue spesse volte la propria fantasia inventando delle pene crudeli alle quali Dante non ha mai pensato. Questa incisione dunque non è nemmeno ciò che Pocetti voleva dare, cioè un " commentario artistico ", non è un'esposizione nè artistica, nè precisa della *Divina Commedia.* L'intelligenza che gli antichi illustratori avevano in certa misura del *Poema*, mancava del tutto all'arte del secolo decimo settimo.

Come un'oasi nel deserto ci appare in questo periodo un'opera, alla quale non si può almeno negare l'attrattiva di forme gentili e di una certa grazia nei colori, un'opera che per lungo tempo godette di una fama esagerata, diciamo dell'ultima serie di miniature del *Codice Vaticano Urb. 365.* Delle miniature più vecchie di questo Codice abbiamo ragionato già più sopra.

Fu l'ultimo Duca d'Urbino, Francesco Maria II che fece condurre a termine l'illustrazione del magnifico Codice. Chi sia stato l'artista cui fu commesso questo incarico è una questione molto discussa; ad onta di tutte le asserzioni contrarie, queste miniature si attribuiscono

per

per lo più a *Giulio Clovio* (1498-1578), il "piccolo e nuovo Michelagnolo „, come lo chiama entusiasticamente il Vasari. Ancora il G. Cozza-Luzi, che nel 1893 pubblicò tutte queste miniature del *Paradiso*, sostiene recisamente quest'opinione e l'appoggia con disegni e schizzi delle miniature scoperte in un volume di miscellanee della Vaticana, che portano molte note della mano dell'artista. Noi gli siamo molto grati pella sua scoperta e per la sua magnifica pubblicazione, ma con ciò egli non ci ha provato che *Clovio* sia l'autore. Se il signor Cozza-Luzi sostiene che i caratteri delle note sugli schizzi corrispondono perfettamente alla scrittura del Clovio e per provarlo cita le lettere ed il testamento del medesimo, siamo obbligati ad opporgli che egli non conosce questi scritti di propria vista, ma soltanto da una *riproduzione a stampa,* [2] alla quale ci rinviò quando c'informammo presso di lui degli *originali.* Vuolsi sia una prova anche la conguaglianza delle miniature con quelle nelle celebri "Vite dei Duchi d'Urbino „ nella Vaticana, ma questa eguaglianza non prova null'altro, se non chè ambedue i Codici essere stati illustrati dallo stesso artista, ma non che questi fosse il Clovio. Il nome di Clovio è in Italia divenuto appunto una denominazione collettiva per miniature finamente eseguite nell'epoca matura dell'arte e la critica scientifica ha di molte ragioni di procedere con ogni cautela per le opere che la tradizione attribuisce al Clovio. Volgiamo uno sguardo alle miniature sotto questo aspetto.

In quelle rappresentazioni figurative che dovevano riempire delle lacune lasciate dall'artista precedente (*Purg.*, XXVI e XXVII), il successore cercò per quanto poteva di conservare il genere; assunse il lavoro nel senso di una continuazione e recò perciò sul frontispizio la dedica al Duca Federigo, che era bel che morto, ed anche l'ordine della giarettiera. Soltanto nelle miniature successive appare tutta la sua originalità. Facilità e finezza, una certa eleganza, molta abilità nell'esecuzione non gli si possono negare, ma gli manca la profondità ed il vigore, ed accanto all'energia del predecessore, le sue miniature hanno non poco del dolce e del vuoto. L'eleganza finisce per degenerare in affettazione, la bellezza del panneggio riesce ricercata, e lo splendore del colore ha finalmente del monotono e manca di carattere.

Le miniature più vecchie si potrebbero figurarsele in gran parte, anche

[1] Ronchini in *Memorie Storiche, Modena e Parma*, III, pag. 259 e Bertolotti, *Atti per la Storia di Emilia*, VII, P. II, 263. Bradley dà nella sua vita di Clovio un facsimile della sua firma, e questi caratteri non sono per nulla conformi a quelli delle note alle miniature.

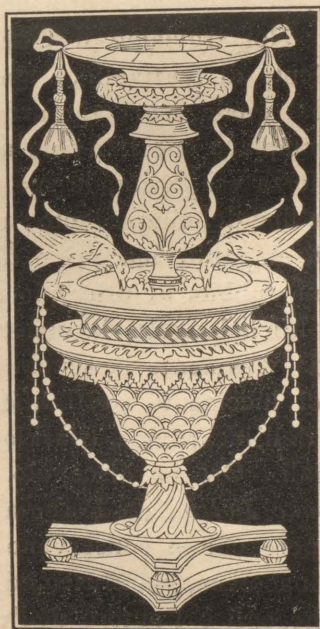
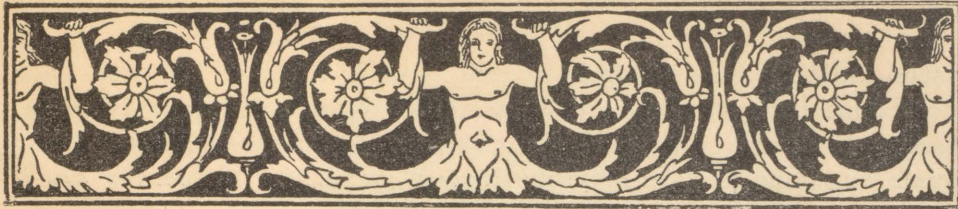
Cesare Pollini, Miniatura del Paradiso XXII

dal codice urb. 365 della Vaticana

anche eseguite come quadri, le più recenti potrebbero invece servire da ornamento per un quadro di porcellana (Bassermann riproduce a tav. 50, *Purgatorio* XXXIII e *Paradiso* XIII, ed a tav. 49 *Paradiso* XI, il Beissel in: Miniature vaticane *Paradiso* I, il Silvestre dà a tav. 3 una buona riproduzione in cromo del *Paradiso* III).

Le migliori miniature della serie sono quelle della fine del *Purgatorio*, specialmente l'adorazione ed incoronazione della Vergine (Canto XXXII del *Paradiso*); la Madonna appare nell'aria, avvolta in un ampio mantello, in una gloria di raggi, sotto stanno genuflessi Dante, San Bernardo ed un angiolo, mentre due angioletti reggono sopra il capo di Maria la corona. Le altre miniature del *Paradiso* recano per lo più l'astro relativo, qual stella splendente, aurea o argentea, la scena ha luogo nell'interno della stella, così che le figure in dimensioni minime, hanno del puppazzetto. In questa maniera riesce impossibile ogni effetto d'espressione, ma anche nelle figure di maggiori dimensioni l'artista non sa dare più d'un'espressione di dolce estasi. All'incontro ci riesce più gradita la miniatura a Canto X dell'artista anziano, meno sicuro e meno virtuoso; meno bellezze estrinseche, ma tutte teste serie ed energiche (Bassermann, tav. 49). Ora se noi confrontiamo queste miniature, con quelle molto caratteristiche legittimamente attribuite al *Clovio*, delle quali lo *Bradley*, nel The life and works of Giorgio Giulio Clovio, Londra 1891, ne riproduce tutta una serie, è impossibile riconoscervi il suo stile. Noi troviamo il Clovio sempre un imitatore abile, ma affatto dipendente di Raffaello, e specialmente di Giulio Romano e Michelangelo, dal quale senza riguardo prende gruppi intieri dalla Sistina. Egli si compiace specialmente nell'azione potente della musculatura ed in una forza esagerata, le sue miniature hanno senza dubbio il carattere della fine del cinquecento; qui invece vediamo delle piccole immagini gentili, eleganti, ma prive di energia che appartengono del pari senza ogni dubbio, al principio del seicento, a quel periodo ove l'influenza di Michelangelo, la cedette a quella del *Correggio*. Il loro stile ricorda vivamente la scuola dell'Urbinate *Federigo Baroccio:* " colori vivaci luccicanti, gesti affettati ed un rosso etico nelle parti lumeggiate dell'incarnato " (Burkhardt) sono anche i suoi tratti caratteristici speciali. Ora un discepolo del Baroccio era anche il celebre miniatore *Cesare Pollini* da Perugia (1560-1630), e quando si sono vedute le sue opere che si conservano in gran numero nella sua città natale, nella Pinacoteca, nel Museo ed a Sant'Agostino, non si dubita più un istante, che egli è l'autore dell'ultima serie di miniature del Codice vaticano. Una prova documentata che il Pollini ne sia stato incaricato dal Duca Francesco Maria II, sarà certo quasi impossibile

di

di produrla, se anche due passi nella sua biografia, per lo meno nulla affermino di contrario, in quella leggesi: "servì molti principi „, e: "Mi si dice, che molte (scil. miniature) se ne trovino in Roma. Ma quali e dove niun me l'ha detto „. (Pascoli, *Vite de' pittori, scultori ed architetti Perugini*); ma se una *critica dello stile* imparziale è competente di sciogliere una tale questione, dobbiamo negare essere queste miniature del *Clovio*, e riconoscerne per autore *Cesare Pollini*. Pel valore artistico e specialmente pella sostanza intellettuale del lavoro, questa non è certo che una questione accessoria, che non può per nulla modificare il nostro giudizio. Manierate, senza vigore e vuote nella composizione, queste miniature tanto ammirate, sono ad onta della grande abilità tecnica e la loro graziosità estrinseca, la vera opera di un *Epigone*.

Capo Terzo.

IL SECOLO XVIII E XIX

I. - *Dante nell'Epoca del Rococò.*

ococò e Dante — egli è ben difficile immaginarsi due cose più essenzialmente opposte e ci sembra quasi impossibile credere all'unione di elementi così contrastanti, eppure la moda, che sa vincerla su tutto, ha prodotto anche questo miracolo. Una combinazione armonica era certo impossibile, mal si addiceva la veste pastorale al severo filosofo, le sue ponderose sentenze si vanno perdendo nel leggero trastullo, in uno però certo primeggiano queste opere in confronto a quelle dell'epoca anteriore: nell'avere un carattere pronunciato, sieno pure delle illustrazioni dantesche cattive, sono almeno delle illustrazioni rococò genuine.

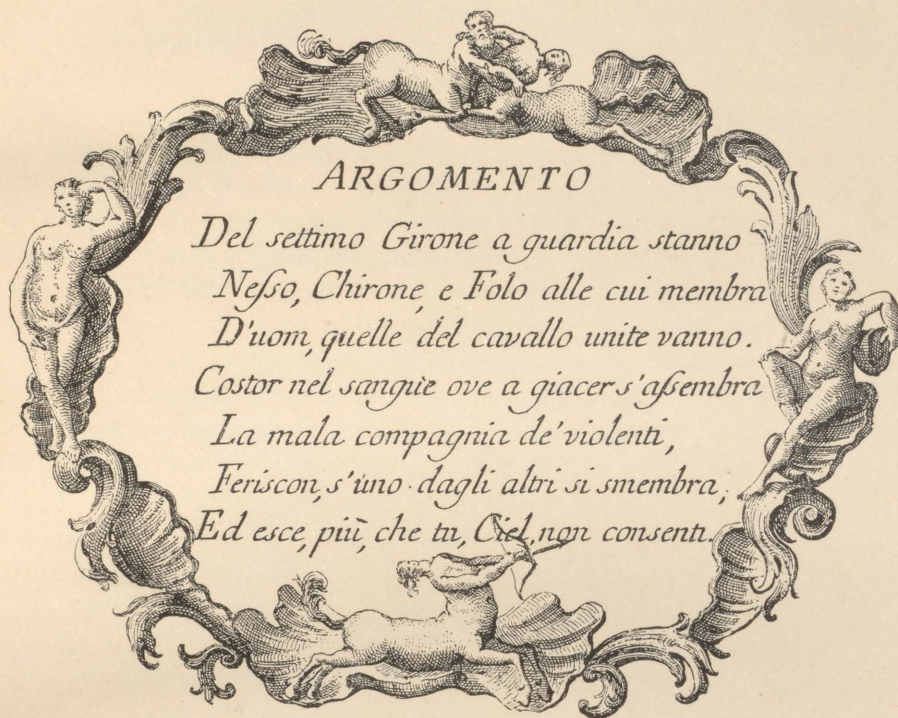
Nel 1596 era stata pubblicata l'ultima edizione illustrata del Cinquecento, più d'un secolo e mezzo doveva trascorrere prima che si manifestasse, di bel nuovo a Venezia, il bisogno di una nuova edizione. In questo frattempo si era compiuto un cambiamento potente nel campo dell'illustrazione dei libri. L'incisione in legno, già nella sua esecuzione tecnica limitata alla riproduzione di soli contorni, era stata soppiantata dall'incisione in rame che tendeva ad effetti più pastosi e pittorici. Virtuosi nell'incisione in rame erano seguiti a virtuosi nella pittura e spiegarono un'attività sorprendente. Se non chè le forme che

usano

usano nulla hanno di proprio, il loro pato è vuoto, e ad onta della perfezione tecnica, non sono capaci di risvegliare un serio interesse. Questa tendenza così usata ed abusata rivela ancora l'edizione della quale vogliamo parlare in primo luogo: *La Divina Commedia con le Opere minori*, Venezia 1757-58, Antonio Zatta, 5 volumi. Questa ricca e distinta edizione contiene 106 illustrazioni in foglio secondo i disegni di tutta una schiera d'artisti: *Francesco Fontebasso*, *G. Magnini*, *G. Zompini*, *Michelangelo Schiavonio*, *G. Filippo Marcaggi*, *Gaspero Ticiani*, *G. Scaggiari* e *Giacomo Guaranna*, sono nominati quali autori. Le illustrazioni sono riuscite, egli è ben naturale, molto differenti, a tutte comune è una vera padronanza della tecnica aggiunta a povertà del contenuto e assoluta mancanza di carattere nella forma. Tutti sanno rappresentar bene paneggi goffi, nubi ammassate, soli raggianti, ubertosi paesaggi con rovine nel fondo e gesta vivaci, eppure tutto questo splendido apparato teatrale non serve che a non dirci con gran pompa proprio nulla, e ben lungi dallo rispecchiare l'essere di Dante, queste creazioni non hanno nemmeno il carattere del proprio tempo; non abbiamo dinanzi a noi che l'eclettismo più prosaico in tutta la sua aridità. Un gran contrasto con queste debolissime illustrazioni, formano le vignette sparse nel volume ad ornamento del medesimo. Ogni Canto è preceduto da un “argomento„ in versi, contornato da una cartuccia di stile barocco il più pronunciato, con leggere allusioni al contenuto del Canto ed appunto in queste allusioni troviamo traccie di un'individualità artistica e di un vero talento decorativo, che è stato sempre una capacità speciale dei veneziani. Gli artisti hanno dato in queste vignette con ogni libertà, quasi per trastullo, del loro meglio, mentre che nelle “composizioni„ maggiori la tradizione fu la loro fatalità.

Altrettanto fiacche sono le tre incisioni in rame di una seconda edizione della *Divina Commedia* pubblicata nel 1778 a Londra e presso G. F. Masi & C. a Livorno (ristampata a Livorno, Tommaso Masi & C., 1817), ogni Cantica ha la sua illustrazione, e precisamente, *Inferno* XXXIII: Ugolino e Ruggeri nel ghiaccio, accanto a questi Dante e Virgilio, segnata: *Ioan. Lapi* inv. et scul. Libur. 1778. *Purgatorio* XIX: Papa Adriano, un vegliardo barbuto, si avvicina a Dante che si inchina riverente, accanto Virgilio e nel fondo delle rupi e degli avari giacenti per terra. *Paradiso* I: Dante dinanzi a Beatrice seduta sulle nubi, sollevando il velo, volge lo sguardo al sole.

Un'intera generazione era passata dacchè Antonio Zatta a Venezia aveva stampata la sua edizione ed ora la ditta si nominava Zatta e figli, frattanto proveniente dalla Francia si era fatto strada un nuovo stile decorativo: il Rococò, ed ecco che nell'anno 1784 anche l'edizione Zatta doveva subire una trasformazione per seguire la moda.

Un

Vignetta dell' Inferno XII

dall'edizione di Venezia 1757-58, Antonio Zatta

I Aleſsandri Scul.

L'Angel che venne in terra col decreto
De la molt' anni sospirata pace,
Ch' aperse 'l Ciel dal suo lungo divieto

Vidi gente per eſso che piangea,
Giacendo a terra tutta volta in giuso.
Adhaesit pavimento anima mea.

Incisione in rame del Purgatorio X

Incisione in rame del Purgatorio XIX,

dall'edizione di Venezia 1784, Zatta e figli

Un Dante tascabile, grazioso, in formato minimo, ornato di vaghe incisioni in rame ne fu il resultato. L' incisore al quale fu in prima linea affidata l'opera fu *Cristoforo Dall'Acqua* (1734-1787), col Dall'Acqua lavorarono parecchi, così *G. Zuliani*, *I. Alessandri*, *Baratti* e *Daniotto*. Una ristampa fu pubblicata da Seb. Valle a Venezia nel 1798.

Gli esecutori rinunciarono a dare del proprio, tutti i motivi sono presi di pianta, o con piccole variazioni dall'edizione del 1757, però il tutto è fatto con così rara abilità, che non si scopre l'inganno che poco a poco. Tutto è gaio, elegante, d'esecuzione minuziosissima e di effetto piacevolissimo. Le scene non sono in tutta pagina, ma a capo d'ogni Canto quali vignette e tutte sfumano sul davanti in graziosi ghirigori rococò. Naturalmente non si scopre in queste illustrazioni nè un serio concetto dantesco, nè la minima intelligenza profonda della *Divina Commedia* e perfino i dannati nell' inferno sembrano soltanto dediti ad un gaio trastullo, però ognuno che sfoglia questi volumetti goderà certo del loro pronunciatissimo carattere dell'epoca che rappresentano, ed anche questo è qualche cosa.

II. - *Dal Classicismo al Romanticismo.*

Verso la fine del secolo XVIII l'arte italiana ha perduto l' ultimo avanzo della propria importanza, e come ogni manuale di storia d'arte, così anche noi, nulla abbiamo in questo capitolo da riferire sui compatriotti di Dante. Per lo spazio di generazioni fu riservato alle stirpe germaniche di essere a capo del movimento artistico e perciò non è ad artisti italiani, ma ad artisti tedeschi ed inglesi che dobbiamo delle nuove ed originali illustrazioni della *Divina Commedia.* Certo l' Italia non aveva perciò perduto il suo antico valore qual patria dell'arte, anzi appunto gli artisti che tentavano nuove vie avevano ancora ben salde radici nella classica terra, ed il punto di partenza di questo nuovo movimento germanico era — Roma ! Non è qui il luogo di seguire il particolare processo di sviluppo dell'arte moderna tedesca, la quale dopo avere perduta la propria antica energia, non seppe ispirarsi che ad ideali stranieri e non riuscì a dare, per così dire, che un nuovo sviluppo al retaggio pervenutole dalle razze latine. La conquista e l'esplorazione della propria epoca era la mèta finale di questo sviluppo, quale noi ora a fin di secolo possiamo constatarlo. Se non chè la via all'epoca moderna conduceva attraverso all'antichità ed il medioevo, il classicismo ed il romanticismo e non ci meravigli perciò se *l'opera di Dante*, quale mirabile amalgamazione di idee antiche, medievali

vali e moderne, esercitasse un' influenza duratura sull'arte tedesca, si può dire perfino che la *Divina Commedia* fu un fattore principale nel passaggio dal classicismo al romanticismo.

A capo del nuovo movimento stava — e ciò è assai caratteristico — uno scienziato; *Winkelmann*, il quale pubblicò già nel 1755 i suoi "Pensieri sull' imitazione d' opere dell' arte greca„, è il vero padre della tendenza classicista. Così avvenne che si presero dall' antichità non soltanto le forme, ma per quanto possibile anche i soggetti dai poeti e dagli scrittori antichi. In questa maniera nacque non soltanto un' arte classicista, ma anche un'arte letterariamente antiquaria, fedele alle esigenze del caposcuola scienziato: " Il pennello di cui si serve l'artista deve essere intinto nel cervello „. Noi conosciamo i pericoli che nascondeva questa tendenza, e sappiamo che era un errore il voler applicare le leggi della plastica antica alla pittura moderna, ecco perchè non si può attribuire al caso, se le prime illustrazioni dantesche che seguirono conseguentemente e scientemente le teorie del Winkelmann, non furono l'opera d' un pittore, ma d'uno scultore: fu l' inglese *John Flaxman* (1755-1826) che dopo l'*Illiade* e l'*Odissea* intraprese ad illustrare anche la *Divina Commedia.*

Educato all'accademia di Londra, era venuto giovanissimo in Italia, ove passò sette anni e fece tutto suo l'entusiasmo di Winkelmann per l'antichità. Rimpatriò con tutte le buone qualità e tutti i difetti dei classicisti, il suo spirito e la sua fantasia erano stati potentemente ispirati dall' immenso cerchio di pensieri degli antichi, la sua mèta era un concetto grande e serio, uno stile alto e puro, però la sua tecnica era diffettosa ed egli non aveva educato l'occhio impunemente sulle statue antiche, invece di studiare dal vero. Epperò le sue opere plastiche sono oggidì quasi dimenticate e la sua fama la deve in prima linea ai suoi spiritosi disegni a contorni per le opere poetiche classiche di Omero, Esiodo, Eschilo e Dante, nelle quali più facilmente si giudicherà con indulgenza la sproporzione fra l'esuberanza di fantasia e l'abilità tecnica. In questi disegni Flaxman dimostra tutta la sua ricca forza creatrice ed un potente talento nella composizione e specialmente le sue scene dell'*Omero* — ordinate a fregi a guisa delle antiche pitture decorative dei vasi e senza alcun accenno di fondo — contengono una quantità di motivi graziosissimi. Non si può negare che anche in queste non si frammischi qualche tratto bizzarro ed in maggior copia nelle sue illustrazioni dantesche, pubblicate nella prima volta a Roma nel 1793 col titolo: "La *Divina Commedia* di Dante Alighieri, composto da Giovanni Flaxman, Scultore Inglese ed inciso da Tommaso Piroli „. — Sono in tutto 111 tavole, e precisamente titolo o frontispizio, 38 composizioni pell'*Inferno*, 38 pel *Purgatorio* e 34 pel *Paradiso.* In questi disegni Flaxman non si appoggia tanto ai modelli

antichi,

antichi, come nelle altre serie di disegni pelle quali già il soggetto antico ne lo invitava. Il nudo veramente è anche qui trattato in quella particolare maniera che deriva dallo studio delle statue antiche: i contorni sono la cosa principale, la musculatura non è accennata che da linee e puntini. Se non chè l'arte statuaria antica non offriva modelli nè pei demonj dell'inferno, nè pegli angeli del paradiso; i diavoli sono tolti dall'arte italiana del secolo XVI, per le figure degli angeli dietro alla maschera classica fa per lo più capolino la nazionalità dell'artista: colle loro lunghe chiome, le vesti svolazzanti e la loro grazia spesso affettata, questi angeli sono indubbiamente inglesi. — La parte più debole del Flaxman sono le figure vestite, sotto le vesti poco abilmente disegnate, si cerca spesso invano il corpo. A Canto V dell'*Inferno*, Dante svenuto per pietà dei casi di Paolo e Francesca, fa quasi l'effetto d'una caricatura, e del pari Dante e Virgilio coll'angelo alla porta del purgatorio, tutti e tre voltano pienamente le spalle allo spettatore. Anche le anime acclamanti nel Canto XXVII del *Paradiso*, hanno certo più del curioso che del bello, colle loro braccia sollevate tutte ad un modo, e la composizione pel Canto VII del *Purgatorio* ha affatto del bizzarro; le parole di Virgilio:

Quivi sto io co' parvoli innocenti,
Da' denti morsi della morte, avante
Che fosser dall' umana colpa esenti. (verso 31-33)

sono illustrate da bambini che si librano nell'aria, uno scheletro che stende l'ossuta mano, tenta acchiapparli coi denti.

Però ad onta di tutti i difetti che non dobbiamo disconoscere, si ritrova nel tutto un impulso serio e grandioso ed i contorni del Flaxman emergono decisamente dalla quantità delle illustrazioni dantesche, per la loro particolarità ed effetto. Il successo di queste prime illustrazioni moderne della *Divina Commedia* fu corrispondentemente grande, poichè già nel 1802 fu pubblicata una ristampa delle incisioni originali del Piroli, parecchie furono le nuove edizioni ed imitazioni che si susseguirono, delle quali indichiamo le più notabili, onde dimostrare, quanto potentemente fosse rinato, in ben breve spazio di tempo, l'interesse pell'opera di Dante e la interpretazione artistica della medesima:

La *Divina Commedia*, Penig 1804. Dienemann & C. Un atlante, supplemento, contiene 38 composizioni dell'*Inferno*, incise dal Hummel dietro i disegni del Flaxman.

Le stesse incisioni si ritrovano a corredo della traduzione tedesca del Kannegiesser del 1809 e 1824.

A Series of engravings to illustrate Dante, engraved by Piroli

from

from the compositions of Iohn Flaxman, in the possession of Thomas Hope Esq[re], London 1807.

La *Divina Commedia* incisa a contorni da Luigi Nuti. Pubblicata prima del 1821. (Copie in formato ridotto dal Flaxman).

Atlante Dantesco per poter servire ad ogni edizione della *Divina Commedia*, ossia l'*Inferno*, il *Purgatorio* ed il *Paradiso*, composti dal sig. Giovanni Flaxman, già incisi dal sig. Tommaso Piroli ed ora intagliati dal sig. Filippo Pistrucci, Milano, presso Battelli e Fanfani 1822.

Invenzioni di Giovanni Flaxman sulla *Divina Commedia.* Milano 1823, G. Vallardi (Biblioteca classica pittorica).

Invenzioni sulla *Divina Commedia* di Giovanni Flaxman, Roma, D. Parenti, circa il 1826.

La *Divina Commedia*, con rami disegnati dal Flaxman e incisi dal cav. Lasinio figlio, Firenze, Ciardetti (Molini) 1830-1841.

Iohn Flaxman, Contorni alla *Divina Commedia* di Dante Alighieri, Karlsruhe, Casa editrice Kundt, 1833-35.

La *Divina Commedia* tradotta da I. F. Heigelin, Blaubeuren, Mangold, 1836-37. Contiene i contorni dietro Flaxman. (*Inf.* III e XXXIII. *Purg.* I e XXX, *Par.* I e XIV).

Les oeuvres de Dante, traduites en prose rytmique. Paris, 1844. Contiene copie dal Flaxman.

The Vision: or *Hell*, *Purgatory*, and *Paradise* of Dante Alighieri. Translated by H. F. Cary. Illustrated with 12 designs by Iohn Flaxman, New York, Appleton & C., 1845.

La *Divina Commedia*, Napoli, A. Festa. Con 26 Tavole dietro Flaxman.

Dante translated into english verse by I. C. Wright. Con 34 incisioni dietro Flaxman. London, Bohn, 1855 e 1861.

La *Divina Commedia* di Dante Alighieri chiarata con note ad uso della gioventù, ed illustrata da cento tavole di composizione di Giovanni Flaxman. Milano, Vallardi, 1865.

Illustrations of the *Divine Poem* of Dante Alighieri by Iohn Flaxman. With full description to each engraving, from the translation by H. F. Cary. London Bell & Daldy, 1866.

Select Compositions from Dante's *Divine Drama*, designed by Iohn Flaxman, R. A. Sculptor. London, Bell & Sons, 1882.

Le composizioni sono inoltre contenute nella Collezione di tutti i disegni del Flaxman, pubblicata a Parigi dal Reveil e finalmente in una edizione illustrata del Dante di *George Scharf* (1820-1895) che non è altro che una copia dal Flaxman, col titolo:

The *Divine Comedy;* or the *Inferno*, *Purgatory*, and *Paradise* of Dante Alighieri, Rendered into English by Frederick Pollock. With

fifthy

fifthy Illustrations drawn by George Scharf, engraved by Dalziel. London 1854, Chapmann & Hall.

Con minore successo estrinseco, ma con più profondo sentimento intrinseco si accinse ad illustrare Dante un amico e discepolo del Flaxman, composizioni che, sebbene oggi quasi dimenticate e non menzionate in nessuna opera sulle illustrazioni della *Divina Commedia*, appartengono alle rappresentazioni figurative più interessanti del *Poema Dantesco*; sono queste opera del curioso

William Blake (1757-1827), per lungo tempo detto, parte compassionevolmente e parte spregevolmente, un genio allucinato, ora però, specialmente in Inghilterra, apprezzato, quasi esageratamente, quale precursore del simbolismo moderno. *Blake* era poeta e pittore, filosofo e spiritista. Già nelle sue illustrazioni pei *Pensieri notturni* di Young, egli si manifesta specialmente attratto dalla descrizione dell' altro mondo, tutta la sua arte era per lui una serie di rivelazioni, nelle quali il trascedentale prendeva forme positive. " Tutto lo spazio vuoto della terra e dell' aria gli sembrava tremare sotto il battito delle ali di spiriti, di gemere sotto il peso dei loro passi. I fiori e le erbe, le stelle e le pietre gli parlavano con vere labbra, lo guardavano con occhi vivi. Delle mani, che sorgevano dalle ombre della natura materiale, gli si stendevano incontro per afferrarlo, guidarlo o trattenerlo. Ciò che per altri sarebbero state allucinazioni, erano per lui fatti reali. Sul suo cammino, davanti al suo cavalletto, presso al suo orecchio, sotto ai suoi occhi si muoveva, si affollava, luceva, cantava tutto un mondo infinito di spiriti. Tutti questi esseri sinistri, che si agitavano all' ingiro nell' atmosfera, gli parlavano, lo consolavano, lo minacciavano. Sotto l' umida veste delle erbe, nelle nebbie che si alzavano dalle pianure sghignazzavano faccie strane, svolazzavano bianche chiome. Tentatori ed angeli custodi, sosii di vivi e spettri di defunti popolavano l' aere che gli spirava intorno, i campi ed i monti che abbracciava il suo sguardo „.

Questa caratteristica del Blake, che noi togliamo dalla Storia della Pittura del Muther, ci dimostra magnificamente la natura sensitiva quasi malaticcia dell' artista, e ci spiega come egli si sia addentrato in Dante ben diversamente di tutti i suoi predecessori. Ciò che egli cercò e vide in Dante è il mondo degli spiriti, non solo quello di Dante, la di cui filosofia era in molti punti ben differente di quella dell' artista, ma il suo proprio mondo spirituale risvegliato ed animato dal *Divino Poema*. Epperò egli non ci dà illustrazioni, ma visioni.

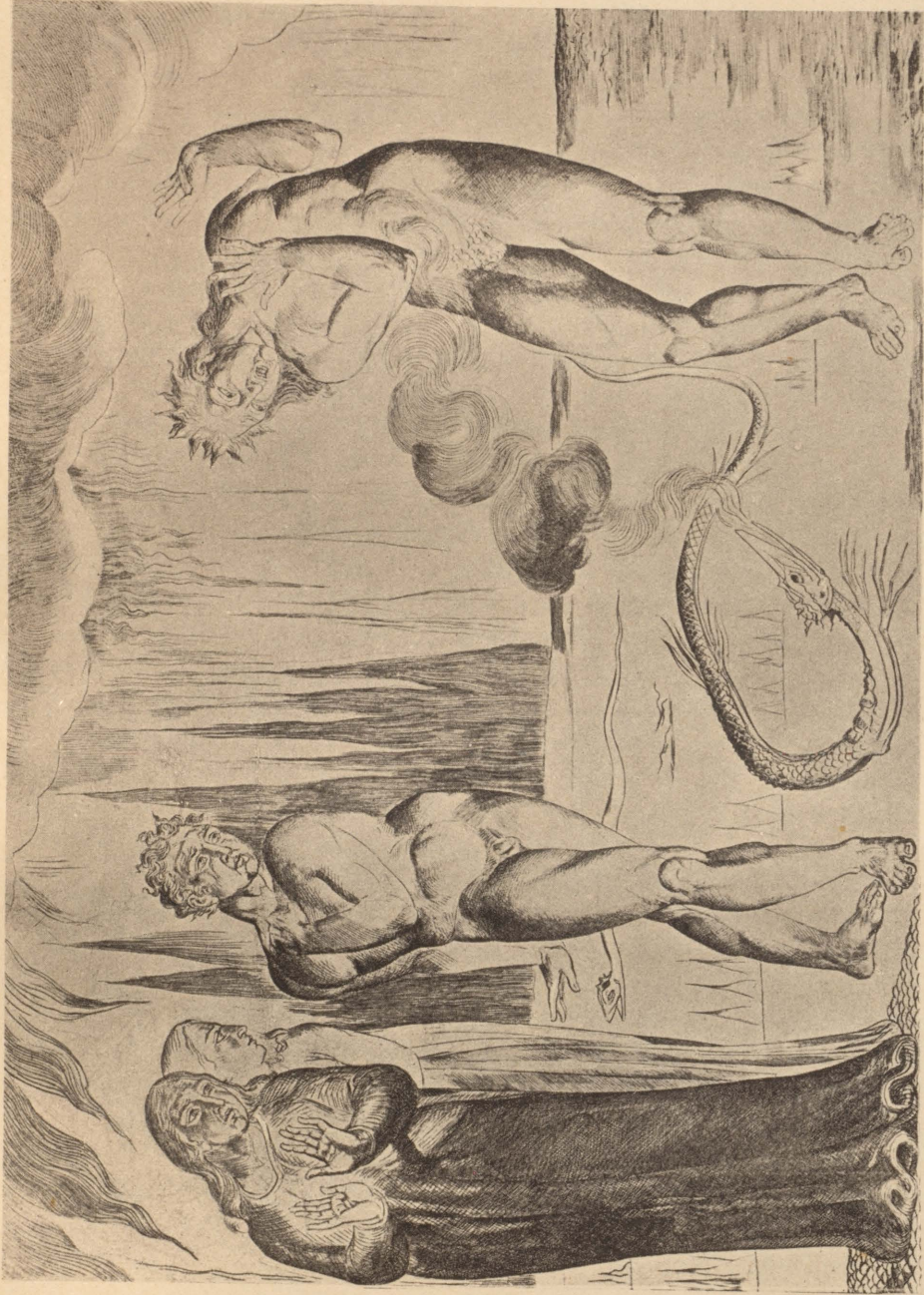
Breve tempo prima della morte di Blake, il suo fedele amico, il paesaggista *John Linnell* gli commise una serie di illustrazioni dantesche. Blake vi lavorò il 1825 e 1826 ed ancora sul letto d' ammalato egli aveva dinanzi a sè il grande quaderno da disegno, che poco a poco si riempì di 98 composizioni all' acquerello. Queste si trovano in

parte

parte incompiute ancor oggi in possesso della famiglia *Linnell* e riflettono soltanto l'*Inferno* ed il *Purgatorio*, egli non potè giungere sino al *Paradiso*. Alcune di queste composizioni furono pubblicate nel periodico "The Savoy" nel 1896 da W. B. Yeats, e precisamente *Inferno* III: Dante e Virgilio alla Porta dell'Inferno, *Inferno* VII: Anime che lottano nello Stige, *Inferno* X: Dante e Farinata degli Uberti, *Inferno* XXXI: Anteo che trasporta i Poeti nel cerchio inferiore, *Purgatorio* IV: Dante e Virgilio ascendendo la rupe, *Purgatorio* XXVII: Dante, Virgilio e Stazio addormentati, *Purgatorio* XXIX: il carro della Chiesa e finalmente una seconda rappresentazione dello stesso soggetto, da una copia fatta dallo Linnell. Sette fogli furono incisi in rame dallo stesso *Blake* e benchè non condotti a termine, ci mostrano pure qual fosse l'idea definitiva dell'artista riguardo all'opera intera. Queste incisioni riflettono: *Inferno* V, anime di lussuriosi trasportate dalla bufera infernale, Dante viene meno per pietade (pubblicato da Yeats in The Savoy); *Inferno* XXII, Ciampolo arroncigliato da Graffiacane, non che, appartenente allo stesso Canto, una rappresentazione della zuffa de' demonj; *Inferno* XXV, Dante e Virgilio scorgono Agnello Brunelleschi e due altri peccatori, una seconda scena di questo Canto mostra la trasformazione di Buoso Donati (anche questa pubblicata dal Yeats); *Inferno* XXIX, anime che si graffiano ed i Poeti discorrendo con Adamo da Brescia; finalmente *Inferno* XXXII, anime nel ghiaccio eterno. — Al concetto visionario dell'artista corrisponde del tutto il suo trattare delle forme; molli, qual sogno, confuse appariscono spesso le scene, che nell'*Inferno* sembrano sorgere momentaneamente da un mare di fiamme, nel *Purgatorio* da un'atmosfera densa, nebulosa. Le incisioni in rame, pelle quali gli vagheggiava nella mente la tecnica del Marcantonio, dimostrano forme vigorose e contorni precisi. Originalissima è la rappresentazione di Dante e Virgilio, nessuna traccia di rassomiglianza coi ritratti, ambedue hanno i tratti molli, quasi femminini che il Blake soleva dare alle sue personificazioni dell'anima. Anche qui egli non voleva illustrare il corpo, ma l'anima. Sorprendono specialmente anche le anime degli iracondi nello Stige, che in file serrate, i pugni chiusi, le braccia sollevate si scagliano furibonde le une sulle altre, un disegno diabolico che ci perseguita come un sogno maligno.

Così vediamo in Inghilterra, ove il romanticismo non fiorì mai in un senso intensivo come in Germania, nascere dalla scuola d'uno scultore classico, il precursore del simbolismo moderno, il predecessore diretto d'un Rossetti, però nello stesso tempo possiamo constatare come s'incontrassero in Dante.

Non v'ha alcun dubbio che i contorni del Flaxman hanno esercitato un'influenza animatrice sugli artisti tedeschi in Roma, però in Germania l'interesse per Dante era stato risvegliato senza di ciò, essendo

stata

William Blake,
Incisione in rame dell'Inferno XXV

stata pubblicata già negli anni 1767 al 1769 la prima traduzione tedesca della *Divina Commedia* del Bachenschwanz. Fu così che venne attratto dal fascino del sommo Vate fiorentino un artista, che volendo far rinascere l'arte greca in ispirito germanico, credette iniziare un'epoca nuova dell'arte, al quale però riuscì fatale non sapersi liberare dalla tradizione antica — *Iakob Asmus Carstens* (1754-1798). Un solo foglio ed alcuni studj relativi ecco tutto ciò che possediamo di dantesco di questo maestro tanto discusso, eppure è molto interessante vedere, come anch'esso, che da giovanetto all'accademia avrà disegnato appena una dozzina di studj dal nudo, opinando l'antichità classica essere la fonte più pura dell'arte, e che del resto non trattò che soggetti antichi, poco prima della sua morte, travolto dalla corrente dell'epoca, fosse preso da un soffio di spirito medievale. La sua illustrazione dantesca ha la data del 1796, e due anni dopo egli morì a 44 anni appena; se l'artista avesse raggiunto un'età maggiore, avrebbe egli subìto una trasformazione romantica attraverso del mondo cristiano-medievale dantesco? Osservando il foglio che si conserva nel Museo Granducale di Weimar si è tentati di affermarlo. Già la scelta del soggetto s'avvicina al cerchio d'idee romantiche: Paolo e Francesca, gli sventurati amanti, questo tema che il romanticismo trattò di poi all'infinito, è appunto quello che egli prescelse dall'abbondanza d'immagini della *Divina Commedia,* ispirato dalla traduzione del Canto V dell'*Inferno,* che il romantico *Schlegel* ne aveva pubblicato nelle Horen. Il disegno è alto due piedi, a sinistra, seduto sulle nubi, un magnifico demonio che soffia il vento infernale, il mezzo è preso da una quantità di anime in maggior parte nude, da questa schiera si staccano Paolo e Francesca trasportati dalla bufera verso Dante e Virgilio che stanno sul davanti a destra; nel fondo Minosse seduto sul trono, demonj conducono dinanzi al giudice infernale i dannati. Per contrasto al Flaxman, che primo classicista non poteva rappresentare i due amanti che nudi, Carstens li veste in costume medievale, Paolo ha il calzone a maglia con sbuffi, giubba e berretto piumato, Francesca una veste con maniche a sbuffi, — cosa ben strana in un'opera del *classico* Carstens! Cavaliere e Principessa: davvero ci sembrano un presentimento del romanticismo. Questo foglio invero non regge accanto alle altre opere del Carstens, l'elemento romantico non era che una goccia straniera nel suo sangue ed anche le sue composizioni ispirate dall'Ossian e dal Fausto, sono bene inferiori a quelle ove egli poteva librarsi in auree antiche. — Questo disegno fu inciso in rame tanto dal *C. G. Rahl,* quanto dal *Müller* nella sua opera sul Carstens (tav. 23), oltre di ciò si trova nelle: "Fotografie dai disegni originali di Jak. A. Carstens nel Museo Granducale di Weimar pubblicate da William Kemlein „. In questa pubblicazione sono pure riprodotti i bei studj relativi: Dante e Virgilio, su carta bruna a lapis. — Il demonio

che

che soffia il vento a sinistra, a matita rossa. — Il gruppo di mezzo nell'aere, a matita rossa. — La testa di Dante, al carbone.

Direttamente dopo Carstens si occupò un altro maestro tedesco a Roma vivamente della *Divina Commedia: Ioseph Anton Koch* (1768-1839). I due maestri erano stretti d'intima amicizia e, si dice, Carstens sia spirato nelle braccia di Koch. Anche artisticamente il Koch, figlio d'un villico tirolese, seguiva le tendenze del Carstens, però egli era d'indole più sana, più vigorosa e più dell'amico portato per soggetti fantastici, anzi romantici. Oggidì il Koch non è più conosciuto quasi, che per aver creato quel genere di paesaggio, che suole dirsi " eroico ", ma un lato non meno essenziale della sua arte, è di essersi occupato di Dante, occupazione che riempì tutta la sua vita, ed appunto in questa segue molto meno la tendenza classica del Carstens, alla quale tanto fedelmente si attenne nei suoi paesaggi e che trasportò, per così dire, su un nuovo campo dell' arte. Più volte il Koch copiò la composizione dantesca del Carstens, due volte in contorni a penna, ed una volta all'acquerello, quest'ultimo si conserva nel Museo Thorwaldsen a Copenhagen, e questo ci dimostra per mezzo di chi egli venne ad amare il *Divino Poema,* sì da essergli un elemento vitale. " Koch " — così scrive *H. Riegel* — " era tanto entusiasta di Dante, da trovarvi la felicità di tutta la sua vita, e da rappresentare in continue nuove composizioni, senza posa, le scene dei Canti immortali della *Divina Commedia.* Negli anni avanzati della sua età egli fu incontrato spesso pelle vie di Roma declamando con pato lunghi passi del *Poema,* marcando colla sua grossa mazza gli accenti sul lastrico ". Simile narra il *Barone di Uexküll* nei suoi Diarii romani: " Se si volge la conversazione sulle sue convinzioni politiche e Dante è come aprire una cateratta, che non si può richiudere così facilmente ". D'altra parte si riferisce che la prima questione, che rivolgeva a giovani pittori che venivano a Roma, era: se avessero letto Dante. L'artista stesso si è pronunciato più volte in maniera molto caratteristica su Dante ed i suoi rapporti colle arti figurative, così nei suoi " Pensieri sulla pittura ", pubblicati da *David Strauss,* ove dice: " Poichè in Italia vissero Dante, Petrarca ed Ariosto, fiorirono anche le altre arti, la poesia finisce in Italia con Torquato Tasso e così pure l' arte figurativa. A tempi di Dante la pittura mancava di uno certo sviluppo ed abilità, ma nei suoi elementi principali, cioè in quanto è poetica, era già in istato di dare la mano alla poesia dantesca, anzi aveva un significato più profondo, che nel periodo dopo Raffaello, ad onta della grande perfezione dei mezzi espressivi. In confronto a Dante, Tasso ci sembra come i Carracci in confronto a Michelangelo ". In una lettera poi, citata da Riegel, egli scrive: " poichè tutta la *Divina Commedia* è un'allegoria cristiana, è del tutto fatta per la più grandiosa rappresentazione artistica ". Appunto questa asserzione ci prova di quanto

egli

egli avesse già sorpassato l'amico Carstens, e come egli, a sua volta tendesse al fiorente romanticismo.

Immenso è il numero di composizioni dantesche create dal Koch, che a buon diritto fu detto il più produttivo degli illustratori danteschi moderni; la sola Biblioteca dell'I. R. Accademia delle Arti di *Vienna,* possiede 56 disegni a penna illustranti la *Divina Commedia,* dei quali 51 pell'*Inferno.* Alcuni di questi sono però secondo le indagini fatte da *Th. Frimmel,* più o meno ripassati e precisamente dal genero di Koch *Michael Wittmer,* che eseguì accuratamente, ma un po' titubante, alcuni disegni dei quali d'originale non v'era che la disposizione. Se ne ha la prova irrefragabile nel foglio N. 6523, sul quale si legge: “ Koch 1803 invenit, (Wit)tmer dis. 1839 „, e basandosi su di ciò il *Frimmel* giudica della collezione di Vienna, originali soltanto i disegni: N. 6516, 6517, 6518, 6520, 6521, 6522, 6524 fino al 6537 questo compreso, 6540, 6490 fino al 6493 inclusivo, 6497, 6499, 6502, 6503, 6504, 6507, 6510, 6512; dubbiosi egli calcola i numeri 6508, 6511, 6513 e 6514, gli altri li crede composizioni del Koch, ma sono o ripassati dal Wittmer con leggeri tratti a penna come i N. 6494, 6500, 6505, 6515, od ombreggiati come i N. 6498, 6543, 6495. I N. 6519 e 6523 infine sono quasi totalmente disegnati dal Wittmer. A Vienna si ha l'intenzione di pubblicarli, però questa finora pur troppo non fu ridotta ad effetto.

Anche gli altri disegni del Koch riguardano per lo più l'*Inferno,* raramente il *Purgatorio,* mai il *Paradiso.* Un grande album con 40 disegni a seppia trovasi ora nella Biblioteca Principesca della Secondogenitura di *Dresda.* A bella prima fatti pell'inglese dott. Nott, questi fogli giunsero in possesso del Re Federigo Guglielmo IV di Prussia, che ne fece dono al cognato Re Giovanni di Sassonia. Per ogni Canto dell'*Inferno* e pei Canti II, IX e XXVIII del *Purgatorio,* queste illustrazioni e specialmente quelle pell'*Inferno* sono di una forza drammatica grandiosa, d'una modellazione marcatissima, anzi potente, messe giù a pennellate larghe così energiche, come nella schiera degli illustratori danteschi non s'incontrano forse che nello *Stradano.* Nulla osserviamo d'un'influenza dell'antico, all'incontro si manifesta lo studio di Signorelli e di Michelangelo. Koch rinunciò saggiamente ad un'esecuzione in colori, però sovrasta tutti i fogli una tinta rossiccia come chiarore di vampa, un fumo denso sembra offuscare l'atmosfera. Specialmente il demonio che butta il Lucchese nella pece, o Agnello Brunelleschi appigliato dal drago a sei piedi, sono fogli d'una terribile potenza. Le scene del *Purgatorio* sono molto meno riuscite, scorgiamo un cambiamento completo nelle forme e nella tecnica, queste hanno un'intonazione molle che ricorda i “ Nazareni „.

Ventisei schizzi a penna sono inoltre in possesso del Consigliere di Tribunale *Barone de Marschall* a Karlsruhe, e precisamente pell'*Inferno*

Canto

Canto I, IV, due fogli pel Canto V, poi *Inferno* Canto VI, VII e XII, due pei Canti XIII e XVII, uno pel Canto XVIII, tre pel Canto XXI, tre fogli uniti con quattro schizzi pel diavolo coll'anziano di Lucca, tre fogli pel Canto XXII, due pel Canto XXIII, uno pel XXV, due pel XXVII e finalmente uno pel Canto XXXIII ed uno pel Canto XXXIV. Una enumerazione descrittiva ne è data nel Catalogo d'Asta di *Prestel* della Collezione *Marschall* del 1879, però quei fogli non furono allora venduti e rimasero in possesso della famiglia.

Una quarta grande serie di illustrazioni dantesche del Koch si conserva nel *Ferdinandeum di Innsbruck,* sono 12 fogli contenenti 14 abbozzi parte a matita, parte a pennello. Furono fotografati e pubblicati col titolo: " Dalla *Divina Commedia,* dai disegni originali di I. Koch, presso lo studio fotografico, Monaco 1865 ". Contengono tre schizzi pella barca di Caronte (*Inf.* III) e disegni ad *Inferno* IX, l'angelo apre colla verga la porta della città infernale, presso alla quale appariscono le furie e demonj; la figura dell'angelo un'altra volta, separata; poi ad *Inferno* XII Dante, Virgilio ed un Centauro; *Inferno* XIII, la selva dei suicida e le arpie; *Purgatorio* XXVIII, Dante, Virgilio e Stazio scorgono Matelda. A questi s'aggiungano sei schizzi pella Villa Massimo, dei quali ragioneremo più appresso. Due disegni si conservano pure nel Museo di Stoccarda, ed uno ad *Inferno* XXII, in possesso della Signora Schlosser del Collegio Canonicale di Neuburg presso Heidelberga, fu pubblicato nell'Album Canonicale " Heidelberga 1860, presso I. Meder ".

Koch parve così la persona indicata per dipingere gli affreschi nella sala dantesca della *Villa Massimo a Roma,* ove l'intelligente Mecenate il marchese Camillo Massimo aveva riunito degli artisti tedeschi per un' opera monumentale, cioè di ornare di pitture la sala dantesca, il di cui soffitto era stato dipinto da *Philipp Veit,* con scene del *Paradiso* secondo gli schizzi del *Cornelius.* Se non chè le scene dipinte dal Koch sono le meno riuscite di tutto il ciclo. Nel 1825 egli si occupò degli schizzi, li eseguì fra il 1826 ed il 1829, Koch aveva dunque quasi sessant'anni quando, pella prima volta nella sua vita, si accinse ad una tale opera monumentale. Questo momento, nonchè non avere egli mai dipinto degli affreschi, rendono comprensibile, come questi dipinti di maggiori dimensioni riuscissero inferiori dei suoi disegni. Alla parete d'ingresso: Dante, minacciato dalle tre fiere, incontra Virgilio. (Lübke-Lützow, *Monumenti dell' arte,* tav. 106, fig. 3); a destra si scorge il giudice infernale Minosse in mezzo ad altre figure principali dell' *Inferno,* come Cerbero, Gerione, Caronte, Agnello Brunelleschi, Francesca e Paolo, Ugolino, Ruggieri. Alla parete dirimpetto all' ingresso: la porta del Purgatorio guardata dall'angelo, ai due lati, la contesa dello spirito benigno e maligno pell'anima del Buonconte e gli angeli che allontanano

la

Joseph Anton Koch,
Disegno dell' Inferno XXV (Agnello Brunelleschi)

Col gentile permesso di S.A.R. il Principe Giorgio, duca della Sassonia

la serpe dalla valle dell'aspettazione, mentre sul davanti si vede avvicinarsi alle falde del Purgatorio la barca carica di anime. Sulla parete delle finestre finalmente il vero Purgatorio coi penitenti dei sette peccati mortali (Riproduzioni in litografia di Ioh. Karl Koch e di Kaufmann; incisione dell'Unger). Sei differenti abbozzi e schizzi per questi affreschi, in parte già quadrellati pella riproduzione in dimensioni maggiori, si conservano nel *Ferdinandeum a Innsbruck,* quattro studj relativi all'acquerello si trovano ora in vendita presso il negozio d' oggetti d'arte di Prestel a Francoforte sul Meno.

Anche in quattro incisioni in rame, della sua mano, il Koch si è occupato del *Poema Dantesco,* queste incisioni che in parte riflettono i disegni di Innsbruck rappresentano: *Inferno* I, Dante e le Fiere allegoriche; *Inferno* III, Caronte; *Inferno* XII, la punizione dei tiranni; *Inferno* XXIV, la contesa di S. Francesco col diavolo pell' anima di Guido da Montefeltro. Quest'ultimo soggetto lo trattò pure in un quadro ad olio, che col N. 354 si ritrova nella Galleria del Ferdinandeum a Innsbruck ed ha il duro e variopinto colorito dei Nazareni.

Gettando uno sguardo generale sull'opera dantesca del Koch, non si sa cosa ammirare maggiormente, l' intensità colla quale il tedesco seppe approfondarsi nel *Poema* italiano e trarne indipendente capitale artistico, o la varietà dei mezzi espressivi di cui usò per un solo ed unico soggetto. In disegni, in acquerelli, in affreschi, in incisioni in rame, e nel quadro ad olio egli ci rappresenta sempre di bel nuovo la *Divina Commedia* e certo lo si dovrebbe annoverare fra gli illustratori danteschi più insigni, se non si fosse lasciato ispirare unilateralmente, quasi soltanto dall' *Inferno.*

Il successore di Koch, nel campo del paesaggio storico, *Friedrich Preller* (1804-1878) fu del pari attratto da Dante. Nella collezione di Re Giovanni di Sassonia troviamo un grande disegno pel Canto I dell'*Inferno,* rappresentante Dante, Virgilio e le tre fiere nella selva (*Locella,* tav. 1). Questa composizione riunisce tutti i pregi e i difetti dell' arte di Preller; è un paesaggio magnifico, tutto stile dei Monti Sabini che si presenta ai nostri occhi, gruppi d'alberi stupendi e linee classiche, — se non chè è il puro caso che noi vi incontriamo Dante e Virgilio, altrettanto bene, anzi meglio si adatterebbe la scena pel divino martire Odisseo.

L' ideale antico, e perciò scultorio, del *Carstens,* fu più che dal *Koch* e dal *Preller* realizzato e continuato di bel nuovo da uno scultore, dal danese *Bertel Thorwaldsen* (1770-1844), che diede al classicismo la maggior conseguente espressione. Anche questo artista che al pari del Carstens viveva e sognava nell'antichità classica fu preso dall' interesse generale per Dante e disegnò parecchie scene della *Divina Commedia,* una delle quali („ la scena col gran drago „) fu incisa da Riepenhausen

e così

e così portata alla conoscenza di più ampii cerchi. Non abbiamo veduto questo foglio e supponiamo soltanto che debba rappresentare i Poeti sul dorso di Gerione.

Poco nota e non menzionata in nessun' opera di arte è una serie di 17 disegni del pittore e direttore della Galleria di Monaco *Robert von Langer* (1783-1846), che si conserva nel R. Gabinetto delle Stampe a Monaco. Dal padre Peter von Langer egli era stato educato severamente nella tradizione classica, dalla quale egli non seppe emanciparsi per tutta la vita, benchè d'altra parte i mutamenti dei tempi non si succedettero senza che egli non ne subisse qualche influenza. Le sue composizioni dantesche hanno pure l'impronta d'un' epoca di transazione, epperò non riescono troppo a soddisfarci; non pertanto vogliamo darne l'elenco, onde non cadano del tutto in oblìo: *Inferno* Canto II, Beatrice invita Virgilio, nel cerchio dei pagani virtuosi a farsi guida di Dante. Questo foglio ha per natura carattere classicista. Canto III, la barca di Caronte. Canto IV, Dante risvegliato dal tuono trovasi all'orlo dell'erebo. Canto V, le nude figure di Paolo e Francesca trasportate dalla bufera, Dante svenuto per pietade giace a terra. Canto VI, Cerbero scuoia i golosi. Canto VII, gli avari ed i prodighi voltando pesi per forza di poppa, nel fondo la figura iraconda di Plutone. Canto VIII, la barca di Flegias. Filippo Argenti viene respinto da Virgilio. Canto IX, il messo del cielo apre con una verga la porta della città di Dite. Canto X, Dante parla con Farinata dritto dalla cintola in su. Canto XI, i poeti seduti accanto alla tomba di Papa Anastasio e parlando fra di loro. Canto XV, Dante e Virgilio camminano sul duro margine accanto ai dannati esposti al fuoco; Brunetto Latini afferra Dante pella veste. Un errore che si rimarca subito sono le braccia oltremodo lunghe di Dante, un errore nel quale il Langer incorre spesso. Canto XIX, i poeti presso il simoniaco Papa Nicolò, che sta capovolto in foro tondo colle piante accese. Canto XX, una indovina sta assisa in un cerchio di segni magici, accanto ad essa un tripode acceso, all' intorno ogni sorta di animali sinistri: Civetta, serpi, ranocchi, pipistrelli. Questo è un tributo evidente dedicato al romanticismo, che più tardi si ripete in maniera sorprendentemente simile presso lo *Scaramuzza* (vedi più innanzi). Con tutto ciò l'indovina ha forme del tutto classiche e non saprebbe negare la sua origine dalle sibille di Michelangelo. Canto XXIII, gli ipocriti colle loro cappe passano sopra il corpo di Caifas crocifisso a terra. Canto XXVII, la lotta di S. Francesco col demonio pell'anima di Guido da Montefeltro. Canto XXXIII, i poeti scorgono nella Tolomea peccatori piangenti, immersi nel ghiaccio eterno. Canto XXXIV, Dante e Virgilio risalgono alla superficie della terra e rivedono le stelle. Langer non dà contorni come i puristi classici, ma disegna con strati di linee accurate e dà specialmente ai corpi nudi una modellazione migliore, però

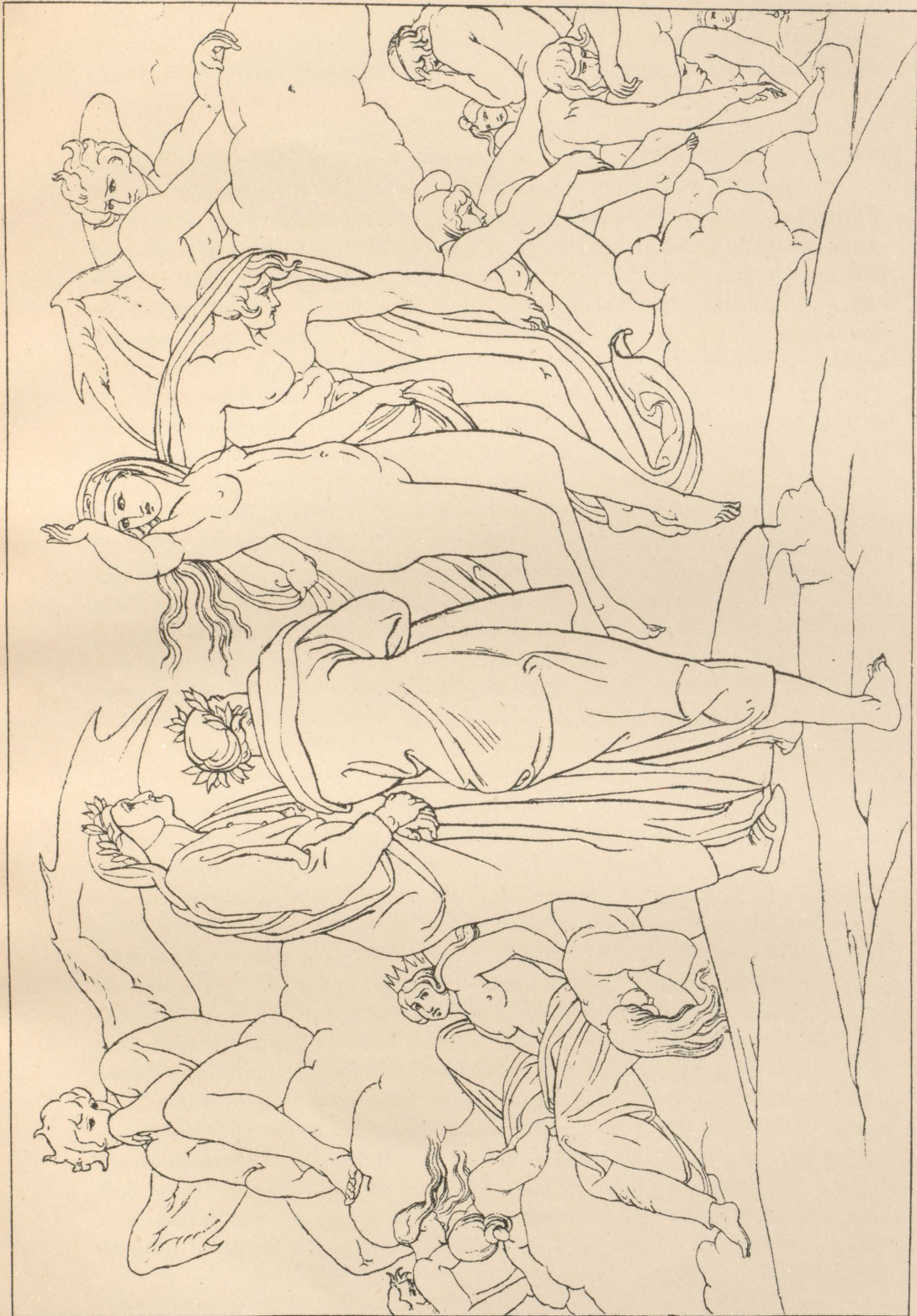
anch'egli

anch' egli si confonde in una vuota generalità delle forme, che è ben lontana dallo studio della natura e che in ogni tratto ricorda la sala di studio dei gessi. Con tutto ciò le sue teste manifestano una certa tendenza al caratteristico, quale la troviamo nei suoi contemporanei italiani *Ademollo* e *Pinelli*, e certo gli erano noti i loro lavori dei quali ragioneremo più innanzi. Un quadro ad olio dell' artista che rappresenta Dante guidato da Virgilio, trovasi nella R. Galleria di Stuttgart.

Ancora una volta doveva, in un'epoca ove il romanticismo era in pieno fiorire per ogni dove, rivivere Carstens e con esso l'ellenismo tedesco, nella vigorosa personalità di *Bonaventura Genelli*, il cui anno di nascita coincide con quello della morte del Carstens (1798-1868). Partendo dagli stessi principj del Carstens, egli giunse ai medesimi resultati, come questi egli sognava un' epoca aurea tutta antica pace e chiarezza e perdette tosto, come il Carstens, ogni contatto col mondo reale. Epperò anche nell'arte sua prepondera il carattere plastico e la parte tecnica sembra molto negletta. Le sue creazioni dantesche si limitano a cartoni e contorni, e ciò che gli manca di studio della natura, non è rimpiazzato dallo studio della bellezza assoluta. Tutti questi difetti si manifestano indubbiamente nei suoi *36 Contorni Danteschi* eseguiti dal 1840 al 1846 a Monaco di Baviera e pubblicati colà da quello Stabilimento letterario-artistico, 1846-52, in incisioni in rame del Hermann Schütz (Nuova edizione con testo del Jordan, Lipsia, Dürr, 1867). Gli originali sono proprietà del Dottore Ed. Cichorius a Dresda, un foglio, rappresentante la morte di S. Francesco, si conserva nella Collezione Demiani del Museo Civico di *Lipsia*, ed un disegno a seppia pel *Purgatorio* IX, rappresentante il sogno di Dante, si conserva nella Biblioteca della Linea secondogenita a Dresda. (*Locella*, tav. 11). Il trattamento schematico delle forme che è già molesto nelle scene antiche del Genelli, lo è ancor maggiormente nei suoi profili danteschi; dà specialmente nell'occhio quanto egli abbia del *Carstens* (p. e. il demonio che soffia il vento infernale nel Canto V dell' *Inferno*) perfino quanto ci sia di alcune composizioni del *Flaxman*. Sedici fogli sono presi dall' *Inferno*, dodici dal *Purgatorio* e soltanto otto dal *Paradiso*, gli ultimi sono i più deboli, poichè egli gode, come in tutte le sue opere, di preferenza nella rappresentazione del nudo umano, che non si stanca di ritrarre nelle pose più ardite. Certo al Genelli era più famigliare il campo classico, che non l'elemento romantico-mistico di Dante, e perciò è tanto più da meravigliare che egli abbia rappresentato nell' *Inferno*, Paolo e Francesca al nudo, ma si sia occupato in una scena speciale della storia di questo amore romantico. Genelli si occupò pure del Conte Ugolino nella muda, e nel *Paradiso* egli si ispira dalla leggenda di S. Francesco e della Povertà a quattro composizioni. Così anche pel Genelli la *Divina Commedia* è il mezzo pel passaggio dal

classi-

classicismo al romanticismo, però attraverso tutta l'opera del Genelli noi troviamo un forte tratto caratteristico *personale*, l'espressione di una individualità artistica ben definita. Questo momento nonchè la peregrina bellezza del nudo, assicurano alle illustrazioni dantesche del Genelli un posto distinto nella storia dell'arte.

Non possiamo parlare qui del Genelli senza ricordare un' altra grandiosa opera d'arte che è in istretti rapporti col suo ciclo dantesco: la *Sinfonia Dantesca di Franz Liszt*. Singoli passi della *Divina Commedia* avevano ispirato già più volte delle composizioni musicali, ma non erano che scene prese qua e là, nelle quali la musica non serviva che ad accompagnamento della parola, e delle quali naturalmente qui, non possiamo ragionare. Ben diversa è l'opera di Liszt. Il maestro della musica a programma voleva dare un' espressione sinfonica allo *spirito* della *Divina Commedia* ed a tale scopo egli tendeva a ciò che *Richard Wagner* compì per l' opera: l' unione di tutte le arti sorelle ad un potente ed unitario effetto collettivo. Due momenti concorrevano a dare ai suoi piani una direzione definita: il diorama allora portato ad alta perfezione artistica a Berlino dal *Gropius*, e specialmente il ciclo dantesco del Genelli, finito pure allora. “ Questa cooperazione delle arti, „ scrive Lina Ramann nella sua biografia di Liszt, “ ideava Liszt di ottenella nella sinfonia colla cooperazione della pittura e del canto. La pittura aveva da accompagnare in forma di diorama la sinfonia, ed il canto — un coro finale — annunziare la beatitudine celeste raggiunta a traverso i patimenti, con un mistico *Magnificat*. La decorazione figurativa avrebbe dovuto, attenendosi strettamente al *Poema*, rappresentare colla sinfonia l' Inferno ed il Purgatorio, la processione delle anime che nella loro ascensione alle sfere celesti, facendosi sempre più pure e beate, raggiungono la luce mistica della beatitudine in Dio. In tal modo non volevansi far percepire queste parti oltremondane del *Poema* esclusivamente per mezzo dell' immaginazione, ma presentarle come una realtà allo sguardo ed all'udito dello spettatore. Per l' esecuzione si calcolava potersi assicurare la cooperazione di un artista molto notevole ed ispirato in Dante, di Bonaventura Genelli. Un' idea grandiosa all'esecuzione della quale Liszt non rinunciò che costretto dalle circostanze. La sinfonia fu abbozzata per incarico della Principessa Carolina Sayn-Wittgenstein. Liszt, una volta fissato il piano ideale, aveva da comporre la sinfonia, di tutto il resto voleva curarsi la principessa, la quale aveva destinato un capitale non inconsiderevole pella realizzazione del progetto. Se non chè col rovescio di fortuna che ridusse questa principessa, che era una delle donne più ricche, allo stento, l' effettuazione del grandioso progetto andò a monte per mancanza dei mezzi necessarj „. Qual modesto tributo a tanto ardire, gli editori della *Sinfonia Dantesca* ornarono almeno il frontispizio dell' opera con una scena della *Divina Commedia* del Genelli,

Buonaventura Garelli,
Disegno dell' Inferno V

nelli, e precisamente, prendendo motivo dallo stupendo andante amoroso nel primo tempo, fu scelta la scena di Paolo Malatesta e Francesca da Rimini. Ad altri tempi è forse riservata l'attuazione del grandioso progetto.

Il movimento classicista in *Francia* ed in *Italia* nel principio del secolo XIX, aveva preso in questo frattempo altre forme che in Germania, mentre in quest'ultima l'ideale inattengibile degli artisti era la Grecia, là il riannodare all'arte *romana* affine, era tanto più comprensibile, in quanto a chè dalla grande rivoluzione in poi, la repubblica romana era divenuto l'ideale politico dei francesi, tanto è vero che il gran dittatore dell'arte francese, *Jacques Louis David* non dipingeva miti grechi, ma storia romana.

Valevano per modelli di perfezione le opere dell'arte romana e perciò si copiavano i tratti caratteristici del volto dalle gemme, dalle gemme le foggie dei vestiti e delle armi con tutti i loro accessorj e ciò con fedeltà archeologica. Mentre vigeva questa tendenza, nacque tutta una serie d'illustrazioni dantesche in incisioni, pubblicate da Blaise a Parigi, nel 1813, dal titolo: " La *Divina Commedia* di Dante Alighieri, cioè l'*Inferno*, il *Purgatorio* ed il *Paradiso*. Composta ed incisa da *Sofia Giacomelli.* " — *Madame Chomel* era il nome francese dell'artista, alla quale non si può concedere che la qualificazione di dilettante superiore, la parte tecnica è debole molto, ma le incisioni manifestano amore ed intelligenza pel soggetto, e come espressione dell'epoca, meritano pure sempre un certo interesse. Ogni Canto, fino all'ultimo del *Paradiso*, fornì il soggetto ad una composizione a contorni ed in tutti si rivela, non si saprebbe qual'altra espressione scegliere, la " moda romana ". Tutte le figure sembrano copiate da statue, e tutta l'opera ha, appunto perchè il dilettante fa capolino dappertutto, qualcosa di molto manierato, anzi a volte d'insipido, in ogni caso queste incisioni non significano un progresso nel campo dell'illustrazione dantesca.

Lo stesso si può dire di un'opera, impresa con larghe idee, la quale voleva documentare come in Italia si fosse risvegliato l'interesse pella *Divina Commedia:* è la cosidetta " *Edizione dell'Ancora* " pubblicata a Firenze, 1817-19. Le illustrazioni sono opera di due artisti: *Luigi Ademollo* (1764-1849) e *Francesco Nenci* († circa il 1782) pel disegno e di tutta una schiera d'incisori. Ecco il titolo preciso: " *La Divina Commedia,* Firenze, all'insegna dell'Ancora ", 4 volumi in foglio, con 125 tavole. L'*Inferno* contiene 44 incisioni, disegni d'*Ademollo,* incisi in parte dall'Ademollo stesso, in parte da *Lasinio*; anche i disegni pel *Purgatorio,* in numero di 44, sono composizioni dell'Ademollo e da questi incise, ad eccezione del Canto XXVII che è del *Nenci*; questi illustrò poi il *Paradiso* con 41 composizioni, che furono incise in rame da *Giovanni Maselli, Em. Lapi, Innoc. Migliavacca, Lasinio* e *V. Benucci.* Pur

troppo

troppo non si può dire che il resultato corrisponda alla fatica. Le composizioni dell'*Ademollo* hanno tutte l'impronta d'un classicismo ricercato, il che non lo trattiene dal cadere spesso nel grossolano, anzi nel rozzo. Alle figure sembrano essere adattate larve antiche, specialmente il suo Virgilio colle fedine ben curate e le sue figure femminine con acconciature " à la grecque „ su teste insignificanti, moderne, sono invero repugnanti. Aggiungasi un sentimento imperfetto della forma ed una disposizione pronunciatissima pella esagerazione, i corpi di disegno schematico, alcune teste, nelle quali vorrebbe essere realista, sono di una brutale rozzezza, ed i demonj sono di bel nuovo caricature, come già nel secolo XV. Ademollo sembra molto influenzato dall'arte francese, tanto è vero che del suo Paolo Malatesta e della sua Francesca da Rimini, si dice siano ritratti del De Chateaubriant e Della Récamier.

Più miti, ma anche più molli sono le composizioni del *Nenci*, che subì manifestamente l'influenza dei preraffaelliti tedeschi. Nulla di più facile che constatare nelle composizioni del Nenci una quantità di reminiscenze di classici italiani, l'espressione delle sue figure ha spesso del mellifluo e dell'insipido. Tutto compreso questa edizione è un prodotto di transazione disaggradevolissimo; in tutto manierato, eclettico, per nulla indipendente, privo della pulsazione di propria vitalità artistica. Epperò ci meraviglia non poco che quest'opera abbia avuto più edizioni, poichè l'Album Dantesco, contenente 125 tavole in rame disegnate ed incise da Ademollo, Nenci, Lasinio, Maselli, ed altri celebri artisti, Firenze, G. A. Gigliono, 1865, non è altro che una riproduzione delle sole tavole dell'*Ancora* ed anche le 125 tavole dell'edizione di Giuseppe Campi, che pubblicò a Torino nel 1888 l'Unione Tipografica Editrice, non sono che riduzioni litografiche delle composizioni dell'Ademollo e del Nenci. Ancora nel 1893 *Bernhard Schuler* a Monaco di Baviera credette non poter far nulla di meglio che riprodurre quelle 125 tavole per un'edizione popolare rifacendole artisticamente per un'edizione di lusso. Pur riconoscendo il caldo interesse del Schuler per Dante ed un Commentario artistico della *Divina Commedia*, come lo manifesta nella sua prefazione, non possiamo che deplorare la cattiva scelta.

In breve spazio dopo l'Edizione dell'*Ancora* fu pubblicata un'altra grande serie di illustrazioni della scuola classicista, che però era opera d'epoca anteriore.

Gian Giacomo Machiavelli († 1811) si chiama il poco noto artista, che disegnò a Roma fra il 1805 e 1807 cento scene della *Divina Commedia* e le incise egli stesso in rame. Queste incisioni furono fatte conoscere soltanto molto più tardi per mezzo di un'edizione curata da Gamberini & Parmeggiani a Bologna 1819-1821, (riprodotta nel 1826). Ogni Canto è corredato di un'incisione, sul frontispizio è riprodotto il rilievo sepolcrale di *Pietro Lombardi*. La sceneria è trattata nell'*Inferno*

ferno e nel *Purgatorio* accuratamente con linee vigorose, mentrechè le figure sono in maniera antica disegnate soltanto a contorni con accenni stereotipici della musculatura. Ne avviene un curioso contrasto tra scena e figure che si staccano dal fondo come figurine di gesso. Nel *Paradiso* la scena ha luogo sempre fra nubi di formazione tutta convenzionale che ricordano in maniera sospetta le edizioni del secolo XVIII. Il panneggio è accuratamente stilizzato dietro modelli antichi e s'incontra una vera passione per vesti ed armi antiche, così che perfino eroi medievali, come Cacciaguida, Orlando, Carlomagno ed altri appariscono in armature romane e Beatrice ha l'aspetto d'una matrona romana. L'esecuzione tecnica è molto debole e non priva di grossolani errori di disegno, in fine una quantità di scritte spiegative non servono certo a rilevare l'effetto artistico. *Machiavelli* non dà, usando le singole forme classiche allora in voga, che una illustrazione che segue, per quanto possibile, letteralmente il *Poema,* ma che quanto a grazia artistica e lucidità di sentimento è bene al di sotto di molte antiche miniature.

Molto più interessante è una serie di incisioni in rame di questo periodo, le illustrazioni del trasteverino *Bartolomeo Pinelli* (circa 1790-1835). In Pinelli osserviamo nel campo dell'illustrazione dantesca italiana quel passaggio dal classicismo al romanticismo, che abbiamo avuto agio di osservare così chiaramente nell'arte tedesca. Noto per le sue scene della vita popolare romana che egli seppe così bene cogliere dal lato romantico-pittoresco, si era però maturato troppo fra le tradizioni classiche per passare con armi e bagaglio affatto nel campo romantico. Epperò le sue 144 illustrazioni dantesche, 65 pell'*Inferno,* 42 pel *Purgatorio,* 34 pel *Paradiso,* nonchè 3 frontispizî — sono un misto inorganico di elementi contrastanti, ma molto superiore ai disegnatori dell'*Ancora,* ci fa l'impressione di una vigorosa natura d'artista, che sotto altre condizioni forse avrebbe raggiunto più pura perfezione. — "Al merito eccelso di Alessio Francesco Artaud.... Bartolomeo Pinelli Romano le sue invenzioni sul *Poema* di Dante Alighieri di propria mano incise, e compite in questo primo di marzo 1826 in segno di rispetto, stima e riconoscenza offre, dedica e consacra ". — Questa dedica ci indica il dantofilo francese *Artaud* qual mecenate del Pinelli. Molto caratteristico è tosto il frontispizio pell'*Inferno:* l'artista stesso, immerso in sogni siede dinanzi al cavalletto, sul cartone ha disegnato Dante e Virgilio che gli appariscono a destra. Ai suoi piedi dormono due superbi cani danesi. L'artista è circondato da una schiera di demonj che osservano il disegno, parte con atto di stupore e parte con atto di scherno, mentre nell'aria si librano anime di beati. Questo foglio ci sembra un'espressione di quel selvaggio e geniale concetto della vita e della lotta degli artisti proprio della Roma d'allora ed anche attraverso alle altre composizioni noi scorgiamo un tratto fondamentale energico, quasi esagerato di una dispo-

disposizione d'animo di lotte e speranze, che ci ricorda certi passi pronunciati dei Masnadieri dello Schiller. In istrano contrasto si trovano d'altra parte le reminiscenze classiciste che fanno sempre di bel nuovo capolino. Molte figure sono del tutto tratte da modelli antichi, così specialmente nel Canto XXIV dell' *Inferno,* una figura in lotta con delle serpi, ci offre occasione di ricordare il Laocoonte, specialmente le teste sembrano del tutto copiate da gemme antiche. Pinelli ha subìto anche l'influenza di Flaxman, come principalmente si può osservare a Canto III del *Purgatorio;* anche Pinelli rappresenta la morte qual scheletro che allunga la mano ossuta sui bambini innocenti per divorarli. Sempre mai il suo *Inferno* è il vero luogo del terrore ed anche il suo *Purgatorio,* ed il suo *Paradiso,* benchè inferiori all' *Inferno,* contengono tutta una serie di buone scene, specialmente graziose schiere di angeli. — Pinelli è un artista al quale non possiamo negare le nostre simpatie, un artista che messo fra due periodi dell'arte, si studia e lotta veramente, ma non ha tutto il vigore necessario per emanciparsi dalla tradizione e creare una propria scuola.

Una quintessenza dei cicli d'illustrazioni or descritti, con aggiunte del proprio l'abbiamo nella voluminosa opera di *Domenico Fabris,* pubblicata dal Fabris a Firenze, 1840-1842, nella sua edizione della *Divina Commedia.* Questa pubblicazione in tre volumi è corredata di 500 vignette in silografia, tutte disegnate dal D. Fabris, ed incise in legno parte dal Fabris stesso, parte dal Balestrieri e dalla signora Elisa Mariani. Quanto al numero delle illustrazioni questa edizione è certo la più ricca, ma non per valore artistico, il Fabris ha, come già accennato, attinto a più fonti. La maggior parte delle sue scene è copiata da artisti anteriori, dal *Flaxman, Pinelli, Ademollo, Nenci, L. Sabatelli, Bezzuoli* e *G. B. Biscarra,* in una maniera veramente ingenua, ci troviamo intercalati anche disegni di vecchi maestri, come del *Giotto, Raffaello* e *Leonardo;* Fabris era però abbastanza onesto di indicare i nomi degli artisti presi a modello, ad onta delle sue variazioni non insignificanti nel copiarli. Istruttivo è vedere come egli abbia tradotto in uno stile pittoresco-silografico i contorni del Flaxman, per adattarli ai suoi scopi, spesso ne fa dei rilievi accuratamente modellati, o eseguisce, accentuandolo maggiormente, il fondo che in quelli non è che accennato. Queste copie da modelli noti non hanno per noi altro interesse, che quello di offrirci occasione di constatare quanto grande fosse ancora, dopo non pochi anni, l'influenza della scuola classicista; all'incontro dobbiamo occuparci più da vicino di ciò che Fabris vi aggiunse del proprio.

Già il gran numero delle illustrazioni ci dimostra quanto dettagliatamente egli si sia occupato della *Divina Commedia* e come la sua produttività gareggi con quella dei più feraci miniatori dei secoli passati. Così egli, non contento di rendere i fatti vissuti da Dante, si occupa dei

dei fatti storici narrati dal Poeta, delle città e contrade ricordate, dell'immenso numero di similitudini ed immagini, onde rendere famigliare allo spettatore tutto il mondo di pensieri del Poeta. Se non chè Fabris divide coi miniatori il difetto, che il suo sapere è di molto inferiore al suo volere, e perciò produce un effetto strano, spesso assurdo, appunto ove si vuole emancipare dal tradizionale.

Così al principio dell'*Inferno*, Canto XXIII, egli disegna un uccello di rapina volante, con un topo nelle branche, dal quale pende, attaccata ad un filo, una rana, e ciò ad illustrazione dei versi 4-6:

> Vòlto era in su la favola d'Isopo
> Lo mio pensier per la presente rissa,
> Dov' ei parlò della rana e del topo.

A principio del Canto successivo egli ci dà un paesaggio invernale, poichè Dante compara il suo sbigottimento, collo scoramento di cui è preso il villanello che vede la campagna biancheggiar tutta. A principio del Canto XXX Fabris ci dà l'insano Atamante ed Ino, appunto come i miniatori dei Codici Classe IX, n. 276 della Marciana di Venezia (*Bassermann*, tav. 39) e 4776 della Vaticana (*Bassermann*, tav. 38), ed alla chiusa del Canto VI del *Purgatorio* vediamo un ammalato inquieto sul suo giaciglio, come nei versi 148-151:

> E se ben ti ricorda, e vedi lume,
> Vedrai te simigliante a quella inferma,
> Che non può trovar posa in su le piume,
> Ma con dar volta suo dolore scherma.

A *Purgatorio* IX si vedono i militi di Cesare che respingono Metello ed aprono di viva forza le porte del tesoro pubblico: tanto forte come questa porta rugghiò quella del Purgatorio, che l'angelo aprì ai Poeti! Appresso appresso segue un'altra similitudine: dei monaci cantano, accompagnati dall'organo, un'illustrazione degli ultimi versi del Canto:

> Tale immagine appunto mi rendea
> Ciò ch'io udiva, qual prender si suole
> Quando a cantar con organi si stea,
> Che or si or no s'intendon le parole.

Non priva di una buona intonazione è la vignetta pel Canto XVII del *Purgatorio*: cime di monti rocciosi sorgono da un'atmosfera di vapori umidi e spessi, una buona riproduzione dei versi coi quali comincia quel Canto; il turpe avaro all'incontro che maneggia dell'oro, a Canto XX, ci sembra un po' triviale, del pari la nave dalle gonfie vele a Canto XXIV,

che

che ricorda direttamente alcuni Codici (p. e. Altona). Anche un lampo fra nere nubi, a *Paradiso* I, 92-93, che vuole simboleggiare la rapida ascensione di Dante, non ci sembra felice, ed a Canto II viene illustrato perfino l'esperimento ottico coi tre specchi, appunto come nel Codice 4776 della Vaticana. Qua e là sembra davvero che Fabris abbia tolto di pianta dai Codici le sue illustrazioni pelle similitudini; a *Paradiso* IV egli disegna " un agno intra due brame di fieri lupi ", una similitudine, che già il miniatore del Codice *Palch.* I, 29 della Magliabechiana di Firenze aveva inserto nell'iniziale (*Bassermann,* tav. 34) e che colà, trattato mezzo ornamentalmente, aveva ragione d'essere, qui però ha dell'illustrazione d'un sillabario, come lo prova la riproduzione qui appresso.

Domenico Fabris, Vignetta a *Paradiso* IV.

Del tutto originale è, a *Paradiso* XIV, un fanciullo che seduto sull'orlo di un grande vaso rotondo, agitando un frustino vi produce delle onde circolari, come descritto a versi 1-3:

> Dal centro al cerchio, e sì dal cerchio al centro,
> Movesi l'acqua in un rotondo vaso,
> Secondo che è percossa fuori o dentro.

Come si vede qui è ridotto ad effetto con tutta conseguenza il metodo dei vecchi miniatori, che *Bassermann* nella sua conclusione addita agli illustratori danteschi dell'avvenire quale unico ed indicato, però questo tentativo, certo non riuscito, di un talento mediocre, è poco atto ad entusiasmarci pel suo metodo. Lo stesso deve dirsi delle molte scene storiche, che il *Fabris* ha inserito nell'opera. All'infuori di molte " te-

ste

ste caratteristiche „, spesso molto insipide, di persone menzionate nel *Poema,* Fabris illustra anche molti fatti del mondo reale, dal naufragio di Odisseo (*Inferno* XXVI, confr. Vaticana 4776, *Bassermann,* tav. 37) fino all'assassinio di Buondelmonte, Canto XVI del *Paradiso,* però queste piccole immagini corrispondono tutt'al più a quanto oggidì si richiede in un libro storico popolare pell'adolescenza. Le vedute delle città e contrade, cui si accenna nel *Poema,* all'incontro manifestano già come la tendenza del Commentario storico, che in alcune delle nuove edizioni della *Divina Commedia,* delle quali parleremo più appresso, si sia completamente sviluppata.

Non durò a lungo fino a che il romanticismo trionfò dappertutto, ogni titubanza sparita, la lotta era finita. Il medio evo cristiano la vinse di nuovo sulla mitologia classica. Un' alleanza delle potenze nemiche, quasi un terreno neutro, si offriva nella superba fusione del pensiero antico e medievale — nella *Divina Commedia.* A questa si serbò fedele anche l'arte nuova che ormai regnava in Europa.

III. - *Il Romanticismo in Germania.*

Pari alla nuova arte romantica che ebbe pei suoi lavori monumentali, in Re Luigi di Baviera un mecenate intelligente, nel suo campo speciale, l'illustrazione dantesca trovò un patrono principesco nella persona del Principe, poi Re *Giovanni di Sassonia,* che sotto il nome di *Philalethes* godrà appo i posteri venerata memoria qual traduttore e commentatore della *Divina Commedia,* qual ne gode come sovrano nel popolo da esso regnato. In nessun luogo perciò possiamo studiare meglio che a Dresda l'influenza di Dante sull'arte tedesca, a Dresda nella collezione lasciata da quel principe scienziato ed intelligente delle belle arti, che forma ora una parte della Biblioteca della Secondogenitura sulla Brühl'sche Terrasse. In una orazione commemorativa di quel Re, stampata nel 1874, col titolo: “ Pella caratteristica di Re Giovanni di Sassonia nei suoi rapporti colla scienza e l'arte „, il Dottore Gian Paolo De Falkenstein così si espresse: “ Che la *Divina Commedia* in più sensi ispirasse anche gli artisti a prendere da quella il soggetto per disegni e dipinti era ben naturale e guidati dal desiderio di usare un' attenzione all'insigne traduttore e commentatore di Dante e di esprimergli così la loro riconoscenza per aver portato a loro intelligenza un soggetto così grandioso e così poetico, nacque ben tosto una collezione di disegni e dipinti interessantissimi, che aumentata annualmente, mercè le amorevoli cure della real famiglia, crebbe ad un vero

Album

Album Dantesco, al quale il Re a giusto titolo dava un gran valore, perchè contenente in gran parte documenti dell'amore per Dante e pel Re, di distintissimi artisti „. Infatti le due grandi mappe, i di cui migliori fogli furono pubblicati dal *Barone Locella* nel suo libro “ Dante nell'arte tedesca „, contengono opere di quasi tutti i più importanti artisti di quell'epoca, e poichè sarebbe impossibile di classificare e dire di tutte le composizioni dantesche del periodo romantico che sono sparse nelle pinacoteche e nelle collezioni private, così la collezione di Dresda dovrà essere sempre di bel nuovo l'anima ed il punto di partenza per la trattazione di questo capitolo. Dalle circostanze sotto le quali nacque questa collezione, è ben facile comprendere come contenga anche opere di minor valore artistico, avendovi avuto parte nell'accrescerla anche attenzioni e riguardi personali, però anche i migliori artisti vi sono rappresentati e primo di tutti troviamo nella Collezione Dresdense il caposcuola di quella famiglia artistica tedesco-romana, che si soleva denominare i *Nazareni: Peter Cornelius* (1783-1867). L'ideale che ispirava gli artisti non era più la mitologia antica, ma il medioevo cristiano, anzi i buoni “ Frati di S. Isidoro „ credevano ogni salute dovere pervenire da una fusione di religione ed arte, in un darsi entusiasticamente al cristianesimo e ad una imitazione dei maestri italiani della prima epoca, nei quali scorgevano la realizzazione più ingenua e più pura di questi ideali, mentre che ripudiavano come pagano e profano quel classicismo ancor allor allora venerato. *Cornelius* fu il solo che seppe conservarsi la libertà del pensiero di fronte a questa tendenza entusiastica, e che seppe ispirarsi non solo dalla sacra bibbia, ma anche da *Omero, Shakespeare* e *Dante,* i quali difatti esercitarono un' influenza essenziale sul suo sviluppo artistico. Epperò Cornelio è il solo che afferrò il concetto della *Divina Commedia* nel suo complesso e così ne ritrasse artistico vantaggio, mentre degli altri si dirà che conoscevano il *Poema,* ma che in questo non vi trovarono l' ispirazione di rappresentarne che singole scene. Cornelius, quand'anche non si trovi nelle sue opere un linguaggio delle forme individuale, è pure dopo secoli il primo che seppe ritrarre il concetto della *Divina Commedia* in un' opera d'arte di creazione spontanea, come in tempi anteriori il Signorelli e Michelangelo. Facendo rivivere l'affresco, Cornelio sperava ridare una grande arte alla Germania, e difatti è in due affreschi che illustrò Dante: il soffitto della *Villa Massimo a Roma* ed i dipinti nella *Chiesa di S. Luigi* a *Monaco di Baviera.*

Fu durante i suoi lavori nel Palazzo Zuccari che Cornelio cominciò già gli schizzi pella sala dantesca della Villa Massimo che originariamente doveva essere tutta opera sua, dopo la sua partenza *Veit* dipinse il soffitto, e *Koch,* come già più sopra esposto, le pareti. Sulle quattro pareti dovevano essere disposte dieci composizioni principali, “ senza contare

tare le composizioni minori, i bassorilievi, gli ornamenti e l'architettura „, il soffitto era riservato pella rappresentazione del *Paradiso.* Il 26 agosto 1817 Cornelius scrisse al *Wenner:* " Il cartone pel *Paradiso* è finito quanto al disegno. Ho provato di tradurlo in pittura ed il mio intento fu di dare alla parte metafisica una forma, senza toglierle o diminuirle la significazione simbolica. Io colloco lo spettatore in quel punto del cielo, da dove egli lo vede con tutti i beati, santi ed angeli in forma di una rosa, nell'altro centro vi sono Dante e S. Bernardo che pel tramite della Vergine, sono ammessi alla contemplazione d'Iddio. Io rappresento le tre persone della Trinità stessa, non i tre cerchi come Dante, che qual centro e compimento del tutto, sono contornate da teste di cherubini. Da questo centro non partono che quattro grandi raggi, che come il cerchio dei cherubini summenzionati, sono disposti architettonicamente e del pari popolati da angeli, secondo il carattere dei nove cori che sostengono e muovono i cieli. I quattro vani che così risultano, sono a lor volta dimezzati da un ricco festone a fiori, frutta e uccelli, che dal centro guido verso i quattro angoli. In questa maniera ottengo otto vani, che secondo la disposizione di Dante accolgono santi e beati, così che accerchiando il campo centrale, formano la rosa. Tutt'attorno al soffitto gira un largo bordo, pari ad una via lattea stellata, e sotto ad ogni coro o divisione di santi, quel pianeta sul quale Dante li ritrova. Io ho rappresentato negli otto campi o vani, quanto segue: Dante a lato di Beatrice sale al primo cerchio del cielo, la Luna. Quivi egli trova le vergini e segnatamente Piccarda e le sue compagne. Nel secondo campo contemplo due pianeti, Mercurio e Venere. Quivi si vede Giustiniano, il trovatore Folco di Marsiglia e la Cunizza. Nel terzo, il sole, nel quale i Dottori come S. Bonaventura, Alberto Magno e Tommaso d'Acquino. Il quarto campo contempla di nuovo due pianeti, Marte e Giove, qui si vedono gli eroi ed i principi cristiani come Carlomagno, Costantino, Goffredo, Giosuè e Giuda Maccabeo. Nel quinto, Saturno, le contemplazioni, S. Benedetto, S. Romoaldo, S. Francesco, S. Domenico. Nel sesto settore si scorgono Dante e Beatrice nella costellazione dei Gemelli, ove Dante fa la sua professione di fede speranza e carità dinanzi a Pietro, Jacopo e Giovanni. Gli ultimi due settori riflettono l'Empireo e vi si vede una schiera di santi del vecchio e del nuovo testamento principiando da Adamo e terminando da Giovanni Battista „. Questo schizzo pell'affresco del soffitto si conserva sotto vetro ed incorniciato nella Biblioteca della Secondogenitura a Dresda, pur troppo il dipinto non fu eseguito dal Cornelius, che nel 1819 abbandonò il lavoro per recarsi a Monaco, chiamatovi dal re Luigi di Baviera. Soltanto tre grandi cartoni erano finiti, uno dei quali, rappresentante gli ultimi due settori conservasi nel Museo di Lipsia; *Schäffer* lo riprodusse in un'incisione pubblicata da Dohme in " Arte e Artisti del secolo XIX „,

vol.

vol. I, e nei Kunsthistorische Bilderbogen N. 42, 3. Le singole scene dello schizzo furono riprodotte a contorni in litografia da Adam Eberle e pubblicate con testo del *Döllinger* il 1830. *Locella* a tav. 20 da l' insieme dello schizzo totale.

Cornelius non ha, come si rileva dalla sua descrizione seguito ciecamente Dante ma trattata la sua composizione dal punto di vista di libero artista. Così egli rappresenta la Trinità direttamente nel centro, mentre Dante non vi accenna che in una similitudine. Con finissimo sentimento artistico egli rileva il contrasto fra la quiete dei Beati ed i due che traversano il Paradiso, rappresentando i santi seduti, Dante e Beatrice in piedi.

Philipp Veit (1793-1877) che assunse l'esecuzione dell'affresco, credette doversi attenere più letteralmente al *Poema,* e pose nel centro Dante e San Bernardo in adorazione dinanzi alla Madonna ed al di sopra di questi lo Spirito Santo, simboleggiato da una colomba in una gloria. Nell' *Istituto Städel* a Francoforte sul Meno se ne conserva lo schizzo definitivo all'acquerello, uno schizzo anteriore del *Veit,* che più si avvicina all' abbozzo del Cornelius, trovasi pure a Francoforte in mano privata, in questo havvi accanto alla Madonna ancora un Cristo benedicente. Attenendosi maggiormente al testo della *Divina Commedia* Veit rappresenta i beati in piedi o librantisi nell'aria, in questo egli volle essere l'illustratore fedele, Cornelius era in ciò superiore, da vero artista egli volle creare un complesso monumentale, epperò i dettagli erano subordinati all'idea generale. Un disegno a lapis leggermente ombreggiato a seppia, del Veit si conserva nella collezione di Re Giovanni a Dresda, (*Paradiso,* Canto XXIV) a sinistra vediamo Dante inginocchiato, dietro di lui in una mandorla, Beatrice con un libro aperto in mano sul quale si legge la professione di fede paulina. A destra Pietro, dietro di lui due altri santi. Nella composizione di questo disegno il Veit fu guidato da una grande idea, ma nelle forme ha quasi troppa mollezza.

Cornelius abbandonò certo assai malvolentieri il lavoro alla Villa Massimo e non lo fece che per avere in vista dei lavori più grandiosi a Monaco, però il mondo dantesco viveva ancora in lui e presto egli trovò nella sua nuova patria occasione di manifestarlo, quando gli fu commessa la decorazione pittorica della *Chiesa di S. Luigi.* Con quale entusiasmo egli si desse a questo lavoro, lo provano le sue proprie parole caratteristiche, che togliamo da una lettera del 20 gennaio 1829, scritta alla signorina Emilia Linder: " Già da sedici anni coltivo nella mente il piano di dipingere un'epopea cristiana, una grandiosa *Commedia Divina* ed io ho avuto spesso ore, epoche intiere, nelle quali mi pareva di essere predestinato ad una tale opera, ed ora mi si presenta la sposa celeste in tutta la sua bellezza. Qual mortale potrei ancora invidiare? Dinanzi ai miei occhi si apre l'universo. Io vedo il paradiso, la terra e l'inferno,

io

io vedo il passato, il presente e l'avvenire, io mi credo sul monte Sinai, io scorgo la nuova Gerusalemme; io sono ebbro di gioia eppure a mente serena „. Non gli fu dato di eseguire il piano grandioso in tutte le sue vaste linee, egli dovette ridurlo a quelle proporzioni che le circostanze date gli permettevano e pur troppo non abbiamo nemmeno traccia della sua idea originale. Soltanto un dipinto di quell'epoca "Cristo nel Limbo „, ora nella Galleria Raszynski a Berlino, appartiene a quel nesso d'idee, e perciò ci sembra qui sia opportuno parlarne. Nel ciclo di pitture della Chiesa di S. Luigi, Cornelius ci rappresenta al pari di *Michelangelo* tutto il processo mondiale, la creazione, il peccato, la redenzione, e come questi egli diede il valore principale alla rappresentazione del giudizio universale, che egli collocò, qual serio ammonimento ai credenti, sulla parete del coro della chiesa. In questa rappresentazione del giudizio universale si manifesta anzitutto l'entusiasmo dell'artista per Dante, epperò vogliamo occuparcene qui in ispecial modo. Nel 1835 Cornelius aveva terminato il cartone che si conserva ora nella Galleria Nazionale di Berlino (uno schizzo ne possiede il museo Städel a Francoforte sul Meno), nel 1836 cominciò di già la pittura dell'affresco, che finì tutto di propria mano il 1840. Sulle nubi troneggia Cristo qual giudice, circondato da Angeli e da Santi, ai due lati vediamo inginocchiati Maria e Giovanni, mentre ai suoi piedi degli angeli a suon di trombe chiamano al giudizio. Più sotto, nel mezzo l'arcangelo Gabriele con spada e scudo separando con calma imperturbabile gli eletti dai dannati. A sinistra l'ascensione dei beati, fra i quali scorgonsi *Dante, Fra Angelico* e *Re Luigi di Baviera*, a destra il giudizio dei dannati ed i loro vani e disperati tentativi di sollevarsi alle regioni degli eletti. Il Principe dell'Averno, una combinazione di Minosse e di Satana, li riceve, egli è contraddistinto dalla corona, ali di pipistrello e coda a serpe. Coi piedi calpesta i traditori Giuda e Segeste, un tratto spiritoso aggiuntovi dal Cornelius; dinanzi al Principe dell'Inferno i rei dei sette peccati mortali attendono la pronunciazione della condanna: l'ipocrita nella sua cappa, la lussuriosa afferrata da un demonio satirico, il grasso goloso, il magro avaro dalla faccia contratta, l'avaro frustato da un demonio, stringendo la borsa nel pugno, il neghittoso che si fa portare perfino dinanzi al giudice, ed il re orgoglioso che trascinato nell'abisso da due demonj, stringe convulsivamente nella caduta, con ambe le mani la sua corona. Nessuno potrà esimersi dall'impressione che produce questo dipinto, opera d'un artista potente; appunto come presso Signorelli e Michelangelo, è la libera ed indipendente creazione artistica, l'assoluta padronanza del soggetto, la nuova rappresentazione del mondo dantesco, che ci fanno riconoscere un artista che si solleva molto al di sopra degli altri. D'altra parte l'arte cinquecentista, colla quale nel concetto ideale il Cornelius era pienamente affine, gli riuscì fatale, avendo egli preso

dagli

dagli ammirati maestri anche il trattamento della forma, e così anche questo grande capolavoro ha in sè la grande irreparabile disarmonia dell'arte del Cornelius, che animata intrinsecamente dallo spirito più profondo, estrinsecamente pure non è che un' imitazione in grande stile. Aggiungasi quel colorito speciale del Cornelius, difettoso, a troppe tinte, che danneggia non poco l'impressione e non potrà meravigliare ci piacciano molto maggiormente il cartone o la famosa incisione del *Merz* (riprodotta dal Dohme in: *Arte ed Artisti del secolo XIX*, vol. II), dell'originale. Dell'arte del Cornelius e dei suoi compagni ben si può dire che era preponderantemente un'arte dotta quanto al disegno, ma negligente la parte tecnica della pittura. La storia dell'arte si è pronunciata in questo rapporto, circa al Cornelius, ed ha riconosciuto che ad onta di tutta l'ammirazione di cui è degna, non pertanto riuscì fatale; nella nostra *Iconografia dantesca* però si deve assegnare al Cornelius un posto d'onore, come ad uno degli interpreti artistici più intelligenti e più profondi della *Divina Commedia*.

Non come suoi pari si presentano i compagni e discepoli del Cornelius, di *Friedrich Overbeck* (1789-1869) si può dire che fra di lui ed il Cornelius corresse il rapporto, che correva fra Raffaello e Michelangelo. Come di Raffaello, dell'Overbeck non abbiamo che un ritratto di Dante in un gran quadro, nel suo "Trionfo della Religione nelle Arti", ora nell' Istituto Städel di Francoforte sul Meno, nel quale noi troviamo manifestato tutto il suo programma ed in pari tempo tutta la sua dipendenza artistica, come non si potrebbe meglio. Dettagliatamente all' incontro si occupò della *Divina Commedia*

Iohann Anton Ramboux (1790-1866) che uscito dalla scuola del *David*, più tardi si associò a Roma ai Nazareni e si rese noto specialmente pelle sue copie all'acquarello di quadri di maestri antichi. Fra le sue proprie composizioni si trova una "Morte del Conte Ugolino e dei suoi figli" e l'Istituto Städel di Francoforte possiede tutta una serie di composizioni tratte dalla *Divina Commedia* del Ramboux. Sono dieci grandi disegni leggermente colorati (in media larghi un metro, alti ottanta centimetri), che portano i numeri 472 a 481 del catalogo. Il primo foglio vuol essere il frontispizio dell'opera e porta Dante lo sguardo visionario volto all'alto, mentre il margine inferiore reca Dante e le tre fiere, ai due lati le pene dei dannati e la beatitudine degli eletti. Seguono le vere illustrazioni del *Poema*. N. 473, *Inferno* III: la barca di Caronte e le anime di coloro che non vollero nè il bene nè il male. N. 474, *Inferno* IV: i pagani virtuosi ed i pargoli non battezzati. N. 475, *Inferno* V: Paolo e Francesca si avvicinano a Dante. Portano, come lo voleva il concetto romantico, ricchi costumi dell'epoca loro, e sono attraversati ambedue dalla stessa spada. N. 476, *Inferno* VIII: Flegias traghetta i poeti. N. 477, *Purgatorio* II: La barca colle anime condotta dall' an-

gelico

gelico nocchiero. N. 478, *Purgatorio* II e IV: incontro di Dante con Manfredi. N. 479, *Purgatorio* V e VI: Dante incontra una schiera d'anime che cantano il *miserere,* poi Sordello. N. 480, *Purgatorio* VII: anime di principi su di un prato. N. 481, *Purgatorio* VIII: gli angeli colle spade fiammeggianti ai lati di una schiera d' anime, fra le quali Malaspina. È dubbioso se fosse intenzione dell'artista di illustrare tutte le scene della *Divina Commedia,* certo però la sua fu un' impresa originale di fare un ciclo di illustrazioni dantesche leggermente colorate di tale grandezza. L' esecuzione appartiene del tutto alla scuola dei Nazareni, e ricorda nell' insieme i primi lavori del *Veit.*

Ioseph von Führich (1800-1876), del quale troviamo due bei disegni a lapis nella Collezione di Dresda, scelse in conformità alla sua tendenza, delle scene che accostano il campo ecclesiastico. La prima è tolta dal *Purgatorio* VIII (*Locella,* tav. 10) e rappresenta le anime laudanti a protezione delle quali scendono due angeli armati di spade. A sinistra s'avvicinano Dante e Virgilio con Sordello rappresentato da cantore medievale col liuto a tracolla. Führich colpisce come pochi l'intonazione mistico-beata di questa scena, pertanto non si può negare che le sue bellissime figure con quello sguardo pio e elevato, manchino di un certo vigore. L'altro foglio rappresenta una scena del Canto X del *Purgatorio* e ci reca Dante e Virgilio in ammirazione dei rilievi in marmo, che rappresentano Davide dinanzi all'arca dell'alleanza e l' annunziazione; accanto ad essa muovono gli orgogliosi che portano grandi pietre. Grande graziosità della forma unita ad una intonazione un po' melanconica, danno a questo disegno una piacevolezza speciale. (*Locella,* tav. 12).

Iulius Schnorr von Carolsfeld (1794-1872) finalmente è rappresentato a Dresda — ove si trovano tutti i disegni seguenti — da un disegno a seppia, *Inferno* IX (*Locella,* tav. 5) ideato nel 1835. L'angelo apre ai Poeti le porte della città infernale, difese da' demonj, una scena alla quale la manifesta tendenza e bellezza estrinseca, toglie ogni forza ed energia.

Fra gli *artisti di Monaco* che si associarono alla scuola dei Nazareni va nominato anzitutto:

Heinrich Hess (1798-1863), che nel 1838 fece un acquerello pel *Purgatorio* I (*Locella,* tav. 7). I poeti stanno inginocchiati alla riva e contemplano la barca che porta, guidata dall'angelo, le anime alle falde del Purgatorio. Questo foglio è caratteristico per il Hess e secondo la maniera dei maestri preraffaelliti eseguito in colori assai vivaci, ma senza nessun effetto pittorico nel senso moderno. Fu inciso nel 1840 dal Zumpe e pubblicato nell'edizione di Philalethes.

Moritz von Schwind (1804-1871), il maestro insuperabile della fiaba poetica tedesca, non ha naturalmente la minima affinità colla *Divina Commedia,* e così la sua illustrazione a seppia degli ultimi versi del *Paradiso*

radiso

radiso XXIV ci lascia affatto indifferenti. Pietro scende per abbracciare Dante, accanto vedesi Beatrice: un gruppo del tutto nobilissimo, ma d'effetto assolutamente accademico, in confronto a tutte le altre opere dello Schwind. (Del 1849, *Locella,* tav. 19).

Wilhelm von Kaulbach (1805-1874), scelse una scena drastica. Nel suo disegno a matita, ad *Inferno* VII, vediamo a sinistra Dante e Virgilio su di una rupe in riva allo Stige, contemplando i nudi peccatori che si trovano nel pantano, e si mordono vicendevolmente, in parte del tutto sommersi, quasi irriconoscibili, facendo coi loro sospiri pullular la schifosa broda, un tratto affatto originale che illustra i versi 17 e seg. Non si può non attribuire a questo disegno, benchè rasenti la caricatura, una certa forza infernale. Molto caratteristico è per il Kaulbach la scritta ironica che egli vi appose: Nel primo anno glorioso dell' Unità Germanica, disegnato da W. Kaulbach, 1848.

Un acquerello di *Bernhard von Neher* (1806-1886) non merita che breve menzione: I Poeti contemplano la schiera dei lussuriosi aggirati dalla bufera, fra cui Paolo e Francesca riccamente vestiti. (*Inferno* V, *Locella,* tav. 3).

Gustav Jäger (1808-1871), discepolo dello Schnorr e poi direttore dell'accademia di Lipsia, ha disegnato due scene della *Divina Commedia,* corrispondenti alle sue tendenze. La prima, a *Paradiso* IX-XI, a matita, rappresenta le luci sante nel cielo di Venere. L'altro disegno a seppia del 1847, rappresenta secondo *Paradiso* XXI, l'adito al cielo di Saturno, su una grande scala si scorgono dei beati, che alzando lo sguardo cantano le lodi del Signore, sono in veste di monaci, il capo circondato da glorie di fiamme. Sul davanti nell'aria a destra Dante e Beatrice, ai quali s'avvicina dalla sinistra il Padre Damiano.

In istile affatto raffaellesco dipinse

Johann Schraudolph (1808-1879), che nel 1856 fece un disegno a matita, che nella composizione si accosta affatto all'affresco di S. Severo a Perugia. Nel mezzo su di un trono siedono Dio Padre e Gesù Cristo, al di sopra la Colomba. A destra ed a sinistra Maria e Giovanni, e schiere di Santi, inoltre Dante e S. Bernardo inginocchiati. (*Paradiso,* XXXIII).

Un passaggio alla pittura storica medievale tedesca significa il disegno a matita, leggermente colorato a seppia, a *Paradiso* XVIII, di

Eduard Steinle (1810-1886), che rappresenta Dante e Beatrice parlando con Cacciaguida, mentre nel fondo troneggiano magnifiche figure d'eroi (del 1845, *Locella,* tav. 16). Finalmente va annoverato qui un artista ancora poco noto, rapito giovanissimo dalla morte, che in tre grandi cartoni illustranti la *Divina Commedia,* creò l'opera principale della sua vita:

Bonaventura Emler (1831-1862). Dedica ad ognuno dei tre regni una composizione dettagliata, rinunciando, con vero sentimento artistico,

a se-

a seguire letteralmente il *Poema,* ed ordinando liberamente ed indipendentemente il ricco soggetto. Pur troppo egli non supera nei mezzi d'espressione i diversi maestri che gli furono modello. Nella composizione dedicata all'*Inferno* vediamo tutte le scene dantesche in una disposizione affatto libera. In un fregio che sovrasta la composizione in tutta la sua larghezza, vediamo Dante e le tre fiere, ed i pagani virtuosi. Per questo fregio gli fu modello Raffaello, la Disputa ed il Parnaso ed anche la Scuola d'Atene gli fornirono singoli motivi. Nella parte principale della composizione all'incontro gli furono modelli Signorelli e Michelangelo, i di cui tipi egli si è in buon numero, come scorgesi a prima vista, appropriati. Nel *Purgatorio* Emler si accosta ai romantici sentimentali della scuola di Düsseldorf; dalla sinistra s'avvicina una barca con anime riccamente vestite, fra le quali tutti i tipi prediletti dei romantici: il re, il vescovo, il giovane cantore colla corona d'alloro ed il liuto, il superbo cavaliero, l'umile pellegrino, il monaco e la suora e verginelle spasimanti. Dinanzi ad un portale tutto stile, si vede l'angelo guardiano davanti al quale stanno inginocchiati i due Poeti. A destra Dante con Beatrice e le quattro virtù, nonchè Matelda in atto di cogliere dei fiori. Le altre scene principali del *Purgatorio* sono contenute in un fregio al margine inferiore ed in due pilastri ai due lati. Il *Paradiso* finalmente, una composisione semicircolare, ricorda in parte la Disputa ed in parte l'Ognissanti del Dürer. Nel mezzo troneggia la Madonna, sopra di questa Cristo benedicente e la testa di Dio Padre, all'ingiro angeli e santi. Le scene differenti del *Paradiso* sono date in un fregio semicircolare che circonda il tutto. Negli angoli complementari sono rappresentate la Poesia e la Teologia, pelle quali servirono direttamente da modello i soffitti raffaelleschi della Camera della Segnatura. È un segno curioso di quel periodo dell'arte che volgeva lo sguardo al passato, come un uomo di così gran talento pella composizione e di intelligenza pel concetto, non sapesse esprimere i suoi pensieri che con forme prestate. Questi cartoni furono riprodotti fotograficamente nel 1862 a Vienna e nel 1866 a Monaco, con testo di Carl Witte.

Indipendentemente da Roma e Monaco si era frattanto sviluppato, vigorosamente nell'arte tedesca, un altro ramo, il di cui rapido fiorire devesi specialmente al pittore berlinese *Wilhelm Schadow.* È noto come tutta una schiera di scolari talentati seguisse questo maestro quando lasciò Berlino per assumere la direzione dell'Accademia di Düsseldorf, e come colà si formasse ben presto quella scuola compatta ed unitaria che dal suo canto produsse una reazione su quella città da dove originariamente aveva preso le mosse. I pochi *artisti berlinesi* che noi abbiamo qui da nominare, sono in istretto connesso coi pittori di Düsseldorf.

Karl Begas (1794-1854) ci offre il maggior esempio di versatilità, egli seppe adattarsi successivamente al gusto del tempo. Il suo disegno

dantesco

dantesco a matita, leggermente colorato, del 1834 (*Locella,* tav. 6), che si conserva a Dresda, è del tempo che Begas seguiva la scuola di Düsseldorf. Riflette la scena dell'*Inferno* XXIII, 34-66, ove Virgilio scende con Dante in braccio per la roccia alla bolgia degli ipocriti, onde sfuggire alla persecuzione dei demonj che incalzano i Poeti. Questo disegno è artisticamente pittoresco e grazie al realismo col quale sono trattate le figure e quanto le circonda, forma un grande contrasto coi lavori del Cornelius ed i suoi seguaci.

Wilhelm Hensel (1820-1871), il pittore cesareo e professore berlinese, è rappresentato nella collezione di Dresda con un disegno a seppia ed azzurro pel *Purgatorio* XXX, e reca Dante inginocchiato, dinanzi ad esso su delle nubi Beatrice in una gloria e circondata da teste d'angeli. Questa composizione è molto teatrale e di una mellifluità disaggradevole.

Hugo Freiherr von Blomberg (1820-1871) finalmente, che studiò prima da *Wach* a Berlino e poi da *Cogniet* a Parigi, non era nulla più di un buon dilettante di tendenza romantica pronunciata. Nondimeno i suoi 27 schizzi a colori, ad illustrazione della *Divina Commedia,* che si trovano ora a Berlino in mano privata e furono pubblicati dallo Schauer a Berlino (1862-1864), offrono sotto parecchi rapporti, molto interesse. Il frontispizio ci dà, ricordando *Purgatorio* IX, Dante sollevato dall'Aquila, poi seguono le vere rappresentazioni di scene del *Poema:* La Selva, Caronte — vi si nota la diretta influenza della barca dantesca del Delacroix — i Poeti pagani, i Pagani giusti, Francesca da Rimini, le Furie, le Tombe infocate, i Centauri, il Bosco dei suicidi, Gerione, i Seduttori, i Demonj nella pece, con caricature di maschere diaboliche di tendenza assai romantica, gli Ipocriti, i Ladri, i Seminatori di discordie, i Giganti, Ugolino, la Barca delle anime (*Purgatorio* I), l'Antipurgatorio — con figure storiche e caratteristiche in costume, l'Ingresso al Purgatorio, i Superbi, gli Iracondi, l'ultimo Balzo, Beatrice, la Corruzione della Chiesa e la Via al Paradiso. Questa serie di quadri ricorda, quanto alla disposizione la serie di rappresentazioni pittoriche del *Ramboux*, però i due artisti sono quanto al concetto ed all'esecuzione tecnica di genere diametralmente opposto. Nel *Ramboux* il disegno severo, il pensiero serio, nel *Blomberg* un'intonazione pittoresca e sentimento romantico. Dagli *artisti francesi* il *Blomberg* ha appreso la parte pittorica delle sue scene, egli si occupa di chiari ed ombre, di colori e movimento, e con predilezione del nudo a tutta luce in contrasto al contorno cupamente oscuro. Le sue pitture non sono una serie di illustrazioni nelle quali il colore non è che un momento insignificante, ma ben al contrario sono ideate scena per scena come tanti quadri indipendenti e segnano perciò il passaggio dall'illustrazione al *quadro dantesco*, cui dedicheremo un capitolo speciale.

Lo

Lo stesso può dirsi della *Scuola di Düsseldorf.* Se a Monaco regnava il Cartone, a Düsseldorf si voleva dipingere, se il cogitabondo Cornelius sognava di compendiare il concetto intellettuale della *Divina Commedia* in cicli monumentali, quella scuola non sceglieva che singole scene del *Poema* a soggetto di singoli quadri. È chiaro che l'intendimento dei primi è infinitamente più serio, e che la scuola di Düsseldorf non sapeva approfondarsi nella poesia della *Divina Commedia;* non pertanto vediamo come i seguaci di quella scuola si sieno sempre di bel nuovo rivolti a Dante, non per penetrare nei suoi concetti, ma per cercarvi motivi pittorici, epperò è interessante vedere come ognuno non scegliesse che quelle scene che più corrispondevano alle proprie disposizioni, al proprio genere. In maniera molto caratteristica possiamo osservar ciò in

Karl Friedrich Lessing (1808-1880), l'iniziatore del quadro storico propriamente detto. Del Lessing si conserva a Dresda un foglio del 1852 (*Locella,* tav. 9) a *Purgatorio* IV. Questo veramente è eseguito a seppia, mostra però non di meno colle sue pennellate larghe, l'accurata gradazione delle tinte, la robusta modellazione delle figure, esser del tutto il lavoro d'un pittore. Nel concetto certo è la sua scena ove Dante parla colle anime dei negligenti, fra i quali Belacqua caratterizzato da un liuto messogli accanto, un vero quadro storico nel senso di Lessing. L'espressione principale sta nelle teste realistiche e nella fedeltà dei costumi storici, e ben s'appone il Bassermann dicendo che questo gruppo potrebbe altrettanto bene ascoltare una predica d'Ussiti, che come per puro caso, le parole di Dante.

Di *Heinrich Mücke* (1806-1891) che manifestò anche in un quadro ad olio " Dante leggendo la *Divina Commedia* „ il suo interesse pel poeta, la collezione di Dresda possiede un disegno molto debole a *Purgatorio* XXIX, 31 e seg. (del 1862, *Locella,* tav. 14), che rappresenta il sogno di Dante.

Iulius Hübner (1806-1882) disegnò due scene del *Purgatorio.* La prima a Canto I, mostra a sinistra Dante inginocchiato riverente, dietro di lui Virgilio, una bella figura giovanile colla corona d'alloro sul capo, a destra si avvicina Catone, una magnifica figura di vecchio con una stupenda testa caratteristica, che ricorda molto il Paolo di Dürer, nel fondo il mare. Questo foglio, disegnato nel 1839, è del tutto di quella mollezza e convenzionalità, che era propria del Hübner. Fu inciso dal *Weger,* ad illustrazione dell'edizione di Philalethes del 1865-66. L'altro disegno è del 1841, rappresenta (*Purgatorio,* XXVIII) Virgilio e e Stazio, dinanzi ad essi Dante contemplando stupito Matelda, che all'altra riva del fiumicello coglie dei fiori. Questo foglio è disegnato a penna, con tratti a seppia e leggere tinte azzurre e manifesta del pari il carattere molle ed un po' indefinito dell'arte di Hübner.

Ernst

Ernst Deger (1809-1885) dà una rappresentazione molto generale del *Purgatorio* XII. È un disegno a carbone, lumeggiato a biacca del 1869, a sinistra Dante e Virgilio colle mani giunte, ai quali appare un angelo da destra. Di sopra fra le rupi si scorgono anime laudanti. — Al pari di Deger appartiene

Franz Ittenbach (1813-1879) ad una speciale corrente religiosa sorta fra i seguaci della scuola di Düsseldorf. Come i suoi noti affreschi nella chiesa di S. Apollinare a Remagen sul Reno, è pure il suo disegno a Canto XI del *Paradiso*, molto dolce ed insignificante. Per comporre un'immagine di santi così stereotipica, che sopra reca fra teste d'angeli un Cristo benedicente in mezza figura e sotto sulle nubi, simmetricamente aggruppati i Santi Francesco, Buonaventura, Antonio di Padova e Santa Clara, l'artista non aveva bisogno di ricorrere a Dante. — Anche il compagno di Ittenbach e Deger nella pittura degli affreschi della chiesa di S. Apollinare,

Karl Müller (1818-1893), che nel 1860 fece un disegno a Canto XXIV del *Paradiso* non seppe emanciparsi da una certa mollezza della forma e dell'espressione. Pietro scende verso Dante inginocchiato e Beatrice, nel fondo una schiera di lumi sacri.

Eduard Bendemann (1811-1889) il vero tipo della scuola di Düsseldorf, ha tolto parecchi motivi della *Divina Commedia*. Un disegno a lapis ed a tinte in seppia ed azzurro, mostra i superbi *Purgatorio* X-XII che camminano curvi sotto il grave pondo di grosse pietre, a sinistra Dante, accanto a Virgilio si curva per guardarne uno in faccia — è il miniatore Oderisi (1836, *Locella* tav. 13). Nei due angoli superiori del disegno vi sono due medaglioni che rappresentano l'annunziazione e la caduta di Satana. Questo disegno è di una bellezza molle, confusa, specialmente Virgilio, un bel garzone, con una testa riccioluta da bambola, fa un effetto assai poco simpatico. Del pari debole è l'altro disegno a *Paradiso* I, a lapis con alcune rilevature in oro, del 1843, dunque fatto quando il Bendemann aveva preso già stanza a Dresda. Dante ritto sulle nubi, colla *Commedia* in mano accanto a Beatrice. Questo foglio fu riprodotto al bulino per le edizioni del Philalethes del 1839-49 e del 1865-66. Una terza composizione del Bendemann finalmente, che non vogliamo accennare che a volo, poichè veramente non si riferisce alla *Divina Commedia*, rappresenta Dante e Beatrice, Petrarca e Laura, riprodotta all'acqua forte da *H. Bürkner*.

Theodor Mintrop (1814-1870) parla nel suo disegno pel Canto XVIII dell'*Inferno*, un linguaggio più vigoroso. A destra i due Poeti, a sinistra dei dannati frustati da demonj. Un realismo ben definito nel nudo ben disegnato e movimento energico, distinguono questo disegno da molti altri; un motivo nuovo ed originale è p. e. un demonio che dà con un piacere bestiale un calcio ad un dannato. — La stessa abilità tecnica,

basata

basata sull' osservazione della natura, che era propria della scuola di Düsseldorf, in confronto all' arte trascendentale di Cornelius e dei suoi discepoli, caratterizza anche una composizione di

Albert Baur (* 1835) ad *Inferno* XI e XII. Dante e Virgilio su di un terreno roccioso, dalla sinistra tre Centauri si muovono verso di loro per attaccarli. Nel fondo la riviera del sangue colle anime dei tiranni saettate da Centauri. A destra fra le roccie vedesi il capo taurino del Minotauro, ed al di sotto anime nude sferzate dalla pioggia.

In ispecial modo va detto qui d' un artista, che fortuitamente prese le mosse della scuola di Düsseldorf, però la sorpassò di gran lunga per vigore ed indipendenza, d' un artista che soltanto oggidì viene compreso ed apprezzato con giusta intelligenza, l' infelice

Alfred Rethel (1816-1859). Non v' è alcun dubbio che il suo disegno a lapis, ombreggiato all' inchiostro di china, pel Canto III del *Purgatorio* (del 1850, *Locella,* tav. 8 e *Bassermann,* tav. 67) è artisticamente il foglio più prezioso della Collezione di Re Giovanni di Sassonia. Invero non è precisamente un' illustrazione dantesca ciò che il Rethel dà in quel foglio, è una potentissima composizione storica, ispirata da Dante: la sepoltura di Re Manfredi, lo Hohenstaufe. Colpito mortalmente al fronte ed al petto, il nudo cadavere dell'eroe giace in una fossa, che gli fu scavata in riva al fiume presso il ponte di Benevento, accanto al cadavere giace infranto lo scudo coi tre leoni alle mosse. Dalla destra si affollano i militi nemici per rendere l' ultimo onore all' avversario caduto, coprendolo accuratamente con gravi pietre. A sinistra nel fondo si vede sul suo destriero il vincitore, Carlo d'Angiò, seguito da becchini e due preti colle candele spente; la curia irreconciliabile aveva rifiutato al nemico di Santa Chiesa gli onori funebri. Dinanzi a noi vediamo la fine d'un dramma terribile, rappresentato con immenso vigore, è un quadro storico di grande stile, nel miglior significato del termine di cui fu fatto tanto abuso. Le vigorose forme del Rethel fanno quell' impressione diretta, intensiva, che non sa produrre appunto che un capolavoro. Chi vorrebbe, osservando questo foglio negare all'Artista di trarre dal Poeta la libera ispirazione per un' opera d' arte indipendente? Eppure la composizione del Rethel è all'infuori del campo dell'illustrazione dantesca, perchè non rappresenta una scena della *Divina Commedia,* ma ciò che ivi si narra, per questa composizione egli non ha letto soltanto Dante, ma anche il Commentario storico dei relativi versi. Questa magnifica composizione non è, e non sarà mai una composizione dantesca, ma una composizione storica, che potrebbe essere ispirata da uno storiografo, come altri lavori della mano del Rethel, epperò con tutta l' ammirazione che c' impone l' artista, dobbiamo pure trovare comprensibile e giustificato che l' illustrazione dantesca non abbia in generale seguito questa via.

L'*Arte*

L'*Arte di Dresda* di questo periodo significa, sotto molti rapporti soltanto una ramificazione della scuola di Düsseldorf; *Hübner* e *Bendemann* vennero da Düsseldorf a stabilirsi a Dresda e molti dei professori di Dresda avevano fatto i loro studj all'accademia di Düsseldorf. Che gli artisti dresdesi si provarono quasi senza eccezione a rappresentare scene della *Divina Commedia,* non ci deve meravigliare se ricordiamo che Dresda era la residenza del reale dantofilo Philalethes, epperò nella collezione di Dresda troviamo opere di tutti gli artisti più importanti della sua epoca.

Veri *paesaggi* ad illustrazione di alcuni passi della *Divina Commedia* sono gli acquarelli di *Karl F. von Rumohr* (1785-1843) che dipinse ad illustrazione dell'*Inferno* XX, 61-68 una bella piccola veduta del lago di Garda, di *Traugott Faber* (1788-1863) che appoggiando ai versi 40 e seg.[1] dell'*Inferno* XXXI, fece un disegno a seppia del castello di Monte Reggione presso Siena, e di *Antonio Arrigoni* (1789-1851) che, anche in un disegno a seppia, ci dà la presumibile Muda d'Ugolino a Pisa (*Inferno* XXXIII).

Moritz Retzsch (1789-1857) diede ad un omaggio per Re Giovanni l'abilissima forma d'un'allusione ai versi 83-84 del Canto I dell'*Inferno.* Re Giovanni sta a tavolino lavorando alla sua traduzione della *Divina Commedia,* ispirato da un genio, dinanzi al Re vi è un busto di Dante, al quale il traduttore rivolge la parola detta da Dante a Virgilio:

> Vagliami il lungo studio e il grande amore
> Che m'ha fatto cercar lo tuo volume.

Tre illustrazioni pella *Divina Commedia* del *Retzsch* ci lasciano completamente freddi. Una scena ad *Inferno* XVII i Poeti sulle spalle di Gerione, servì riprodotta in rame d'ornamento alle edizioni di Philalethes del 1828, del 1839-49 e del 1849, gli altri due disegni si riferiscono ad *Inferno* XXI (il demonio coll'Anziano di Lucca) ed a *Inferno* XXVII (Guido da Montefeltro in punto di morte ed il diavolo e S. Francesco). Già la maniera affettata del Retzsch che con matita a punta finissima tocca appena la carta, mal s'addiceva al soggetto e l'espressione meliflua ha qualche cosa di veramente ributtante, specialmente nella testina puerile ed insipida del suo Virgilio.

Più

[1] « Però come in su la cerchia tonda
Monte reggion di torri si corona,
Così la proda che il pozzo circonda
Torreggiavan di mezza la persona
Gli orribili giganti ».

Ed in fatti la veduta del castello è, ancora nel suo stato dirupato, atto a renderci più intelligente l'immagine del Poeta.

Più vivamente di tutti gli artisti dresdesi si occupò *Carl Vogel von Vogelstein* (1788-1868) della *Divina Commedia*. A Dresda stessa non troviamo di sua mano che un disegno a lapis e carbone a *Paradiso* III; a sinistra Dante meditabondo, a destra Beatrice, fra i due nel fondo la luna, ideata qual grande sfera trasparente, nell' interno della quale si scorgono anime beate. Ben più importante pel contenuto è un gran quadro, dipinto nel 1842 a Roma e che trovasi ora nell'Accademia di Firenze; questo fu riprodotto al bulino da *Rordorf* e *Gonzenbach* e ne fu corredata la pubblicazione: "I momenti principali nel *Fausto* di Goethe, nella *Divina Commedia* di Dante e nell'*Eneide* di Virgilio. Rappresentati figurativamente e spiegati nei loro rapporti intrinsici da C. Vogel von Vogelstein, Monaco 1861". Udiamo quanto ne scrive il pittore stesso nel testo della sua pubblicazione: "Nella rappresentazione figurativa di questo *Poema* meraviglioso l' artista ci mostra dapprima Dante seduto presso la tomba della sua amata, Beatrice Portinari. Nell' intenso desiderio di essere riunito a colei, volge lo sguardo con entusiasmo alle regioni celesti e forma il proposito di rendersi degno di questa riunione per mezzo di una vita nuova e devota. Questo proposito coincide col momento della creazione del piano pella *Divina Commedia,* colla quale egli vuole innalzare alla defunta un monumento, che riesca d'ammaestramento ai contemporanei ed i posteri e descriva il suo proprio rinascimento religioso e civile. Le scene principali del *Poema* circondano il poeta in piccole composizioni, cui fa cornice la facciata d'una chiesa, simile a quella ornata di mosaici del Duomo di Orvieto del secolo XIII, che nel sommo forma tre piramidi. Sulle piramidi laterali e più basse, si scorgono le statue del Papa e l'Imperatore, che vogliono significare le fazioni guelfa e ghibellina, che prendono nel mezzo la croce collocata, sulla piramide più alta, nel centro". Dieci scene del *Poema* circondano Dante. Di sotto dall' Inferno, la fuga dinanzi alle tre fiere, la barca di Flegias e Lucifero; nel mezzo a destra i Poeti uscendo a riveder le stelle e l'angelo alla porta del Purgatorio; nel mezzo a sinistra scene del *Purgatorio* IV e XXVII; al di sopra Beatrice scendendo dal carro, Dante e S. Bernardo in adorazione della Madonna e Dante con Beatrice circondati da S. Domenico, S. Francesco ed altri spiriti beati". Non v'ha certo nessun dubbio che questa combinazione di scene della *Commedia* col ritratto di Dante fu ispirata dal dipinto di *Domenico di Michelino,* specialmente poi la veduta di Firenze nel fondo, lo dimostra con evidenza. Un' idea felice fu certo la disposizione architettonica e la ripartizione generale, che distingue questo quadro favorevolmente da quello del Michelino. Nondimeno l'aggruppamento delle scene principali ha qualchecosa di arido e di didattico, specialmente perchè il Vogel nelle singole scene non sa emanciparsi dal convenzionalismo dei vecchi modelli. Tanto più spiace rilevare come una

ricchis-

ricchissima e certo originale illustrazione della *Divina Commedia* del Vogel per ora debbasi dire perduta. Vogel possedeva una copia della *Commedia,* dell'edizione romana, in quattro volumi del 1815-17, rilegata con fogli di carta da scrivere e da disegno, pagina per pagina, e in questi egli aveva non soltanto fatto annotazioni d'ogni genere, ma anche si era provato di illustrare in un modo affatto indipendente e speciale il *Poema,* rappresentando scena per scena figurativamente le relative similitudini. Queste composizioni, in tutto 96, e precisamente 60 pell' *Inferno,* 20 pel *Purgatorio* e 16 pel *Paradiso,* furono eseguite parte a matita, parte a penna, parte pure all'inchiostro di China od anche in colori. Contemporanei del pittore diedero su queste illustrazioni i giudizj più disparati; mentre Witte le loda quale più intelligente interpretazione del *Poema,* Riegel ne scrive brevemente: "La cosa più strana che sia mai stata fatta, dicesi sieno le similitudini dantesche dipinte da Carlo Vogel (detto von Vogelstein)„. Comunque sia egli è certo da deplorare che gli eredi del noto dantofilo olandese dott. Hacke van Mijnden, non sappiano ritrovare questa preziosa copia della *Divina Commedia* nella massa del retaggio. Il nostro carteggio in proposito, benchè corrisposto con ogni gentilezza, non ha dato nessun resultato, del pari la ricerca pubblica fattane per mezzo di accreditati periodici. Quanto pericoloso però sia il volere illustrare le similitudini dantesche, lo dimostra un foglio della collezione dresdense che ha per autore il medico di Re Giovanni, un dotto che anche come paesaggista non era privo di talento, il *Dott. Carl Gustav Carus* (1798-1869). È un piccolo schizzo ad *Inferno* XV, 18-19

> . . . . come suol da sera
> Guardar l'un l'altro sotto nuova luna;

ove vediamo dinanzi ad una chiesa gotica tre uomini, in costume antico tedesco, al pallido chiaror di luna, passare uno a canto all'altro sospettosi! Un ingenuo quadretto di genere, che però come illustrazione dantesca è affatto insipido. Due altri fogli del Carus ci danno, uno schizzo di Fiesole, fatto sopra luogo, a *Paradiso* XVI, 121-122, ed i Poeti, che traversato l'inferno riescono a riveder le stelle. Accenniamo sol di volo un disegno di *Gustav Adolf Hennig,* del 1835, che reca Dante e Virgilio parlando con gli eroi Odisseo e Diomede travolti dalle fiamme; del pari tre disegni a seppia di *Karl Gottlieb Peschel* (1798-1879), dei quali due narrano nello stile d'un romanzo a sensazione la storia d'Ugolino, mentre il terzo rappresenta l'angelo alla porta del Purgatorio. Anche un acquerello dipinto da *Johann Karl Bähr* nel 1840, è molto debole. Rappresenta gli angeli, *Purgatorio* V e VIII, che respingono la serpe, e Sordello; un quadro ad olio dello stesso artista: Dante e

Virgilio

Virgilio dinanzi alla porta della città di Dite e l'angelo che ne apre la porta, dicevasi nella Galleria di Dresda, però non l'abbiamo trovato nè nella Galleria, nè indicato nel catalogo. Bähr partecipò anche alla letteratura dantesca e scrisse fra altro: "La *Divina Commedia* di Dante nei suoi rapporti dello spazio e del tempo, 1852 „, e "Conferenze dantesche „, 1853.

Il gentile *Adrian Ludwig Richter* (1803-1884), col suo animo giovanile tedesco, è anche della schiera degli illustratori danteschi dresdensi, per quanto poco fosse per natura adatto a tale soggetto. Nella sua autobiografia egli chiama bensì la guida che gli fece da cicerone a Firenze il suo Virgilio, e giunto all'albergo che dal di fuori gli pareva poco invitante gli ricorse alla mente il verso: "Lasciate ogni speranza o voi ch'entrate „; ma nessuno vorrà da queste scherzevoli parole dedurre che egli siasi seriamente occupato di Dante. Un disegno a seppia, Dante e le fiere, ricorda la maniera di Schnorr; un altro foglio rappresenta la Madonna adorata da Dante, S. Bernardo e due angeli, e fu litografato sulla copertina dell'edizione di Philalethes del 1849. Strana è la segnatura dell'ultimo disegno K. L. Richter, 1849, il che non si può spiegare che fatta da altri, incorse in un errore del nome di battesimo.

Due fogli di scultori significano naturalmente una preponderanza dell'elemento plastico ed una certa reazione verso il classicismo: un disegno di *Ernst Rietschel,* del 1835, disposto a fregio, da Dante e Virgilio che parlano con Brunetto Latini, nel fondo anime in moto, ed un bel foglio leggermente acquerellato del 1844 di *Ernst Hähnel* ad *Inferno* XXIV e XXV, i due Poeti stanno guardando attoniti in giù nella stipa dei serpenti, ove si vedono Agnello Brunelleschi, Caco e parecchie trasmutazioni di uomini e serpi. Anche il molto più giovane *Theodor Grosse* (1829-1891) tradisce colla sua tendenza di belle forme classiche, di essere stato da prima scultore, specialmente nel suo disegno a seppia, del 1867, ad *Inferno* II, Virgilio viene prescelto a guida di Dante (*Locella,* tav. 2), è una composizione del tutto nobile, ma nello stesso tempo un po' troppo equilibrata, che come tutte le opere di questo artista ha della bellezza estrinseca, ma non sa destare un'impressione profonda. Lo stesso si dirà del suo disegno a seppia, a *Purgatorio* XXVII del 1870; l'angelo addita ai tre poeti le fiamme che devono traversare, nelle quali si vedono delle anime che si baciano ed abbracciano. Ciò che in questi chiaroscuri era sopportabile, si fa, eseguito in colori completamente impossibile e così il gran quadro ad olio del *Grosse,* nella Galleria di Dresda, Dante e Virgilio contemplano l'arrivo delle anime (dipinto il 1879), ha del ripugnante colle sue grandi molli figure, coi suoi colori insipidi, senza il minimo concetto di un effetto pittorico. Quel che il francese Delacroix aveva già così ben compreso con intuito geniale, cioè

che

che un quadro dantesco debba rappresentare un momento pittoresco, in maniera artisticamente pittorica, non era chiaro al Grosse mezzo secolo dopo. Tanto era compenetrato il tedesco dell'arte del cartone di Cornelius. — Gli altri fogli di artisti dresdensi valgono appena la spesa di una menzione speciale, rappresentano quella nulladicente tendenza accademica, che ha pur troppo discreditato per lungo tempo la vita artistica della capitale sassone. Un disegno a lapis a *Paradiso* XX di *Robert Eduard Bary* (1854) rappresenta il battesimo di Riféo per mezzo della fede, dell'amore e della speranza, un foglio di *Adolf Ehrhardt* (1851) a *Purgatorio* XXVII, mostra Virgilio e Stazio, accanto ad essi Dante giacente a terra dinanzi ad un angelo, nel fondo fiamme di fuoco, dalle quali traspare Beatrice. Un quadro ad olio dello stesso artista, mostra Dante, Virgilio e Stazio seduti su gradini, e la visione di Lia e Rachele. *Friedrich Gonne*, che dipingeva quadretti di genere come “ l'Antichizzante „ , “ Il pentimento dell'assassino „ , “ Il Cantastorie „ , “ Il matrimonio di convenienza „ ed altri, fece nel 1857 anche un disegno dantesco, Dante e Virgilio rivedono le stelle (*Inferno* XXXIV), naturalmente del tutto scadente, e *Carl Wilhelm Schurig* disegnò (1853) la contesa tra un angelo ed un diavolo pell'anima di Buonconte da Montefeltro, che giace armato in tutto punto in riva al fiume (*Purgatorio* V).

Carl Andreae, che studiò a Düsseldorf sotto allo Schadow dipinse due acquerelli in colori a *Paradiso* XXXII e XXIII. Il primo, del 1859 rappresenta Dante con S. Bernardo e la Madonna circondata da Santi e da angeli, l'altro, pubblicato dal *Locella* a tav. 17, rappresenta il Trionfo di Cristo, che trasportato da angeli su di un trono, attraverso l'etere, è circondato da Santi e giovani coristi che agitano turiboli. Del *C. Schönherr* finalmente troviamo due disegni a matita, ben insignificanti, a *Purgatorio* IX e X, l'angelo chiude, appena passati i Poeti, la porta del *Purgatorio* (1855), e ad *Inferno* IV, Virgilio addita a Dante Omero e gli altri tre antichi poeti, che appaiono in uno splendore di raggi (1866).

In ben diversa maniera si è valso della *Divina Commedia* per scopi artistici un pittore della scuola dresdense, di una generazione più giovane, il pittore di tele monumentali *Hermann Prell* (* 1854), nel biennio 1893-94 egli eseguì tre grandi dipinti tripartiti pello scalone del Museo a Breslavia, che simboleggiano le civilizzazioni antica e medievale nelle loro condizioni fondamentali. Il Prell non si perdette in dettagli, nel suo Dante e Beatrice che vi rappresentò come un accenno, egli non volle che simboleggiare le aspirazioni e le lotte medievali pella vera scienza divina.

In simile maniera s'inspirò dalla *Divina Commedia* un giovane scultore dresdense *Hans Hartmann-Maclean* ad una libera creazione, rappresentando nei vani angolari dell'arcata d'un finestrone ad una delle

testate

testate della nuova accademia delle belle arti di Dresda, ai lati d'un busto di Dante, abilmente collocato come mensola, il cielo e l'inferno del Poeta. Una figura muliebre in veste svolazzante guidata da due angioletti sale attraverso le nubi verso il cielo, simboleggiando così finamente l'aria, mentre un uomo nudo, che mostra il dorso, con ali da pipistrello, tormentato da serpi, che gli sbucano dalle gambe, vuol significare l'elemento divorante del fuoco.

IV. - *Il Romanticismo in Francia ed in Italia.*

Anche in questo periodo l'arte dei popoli di razza latina è essenzialmente diversa dall'arte tedesca, altro significato ha la parola romanticismo in Francia ed in Italia, ed altro in Germania e pei tedeschi a Roma. " Nella stessa epoca „ dice Muther " nella quale i nostri giovani artisti di Düsseldorf, con ogni ingenuità d'animo, dipingevano i loro infinitamente mansueti e bravi quadri lacrimosamente sentimentali, ed i nostri Nazareni incartapecoriti nell'arte italiana antica, tentavano di rigalvanizzare con quella il devoto cristianesimo medievale, sorgeva in Francia una nuova generazione, piena di bollore giovanile, che aveva per parola d'ordine — natura e verità, nello stesso tempo però ed anzitutto — effetti di contrasto, contrasto pittorico — una passione che era di pari passo sublime e fieramente selvaggia „. Come avemmo occasione di menzionarlo più volte, fu *Delacroix* che pell'illustrazione dantesca fece il passo decisivo nella corrente di questa tendenza, ed egli è ben comprensibile, che l'arte dei paesi latini occupandosi della *Divina Commedia,* si desse di preferenza al quadro di composizione dantesca. Le serie d'illustrazioni propriamente dette, non poterono anch'esse sottrarsi a questa influenza, e così le opere delle quali parleremo in appresso, sieno francesi o provengano dall'Italia, allora sotto molti rapporti soggetta all'influenza francese, hanno quasi tutte un carattere pittoresco, agitato, vivace, che non rifugge nemmeno dall'esagerazione e dalla laidezza, pur di rendere l'idea con grande espressione e dare alla parte pittorica ricchissimo effetto.

Già presso il trasteverino *Pinelli* osservammo come in alcune teste, che ben possono dirsi brutali, egli si rivoltasse contro il tipo antico, senza però sapersene emancipare; *Francesco Scaramuzza,* già direttore della Pinacoteca di Parma, segue completamente la corrente romantica ed i suoi disegni a penna pella *Divina Commedia,* pubblicati, 1870-75, dal Saccani a Parma in fotografia (1 frontispizio e 73 fogli pell'*Inferno,* 1 frontispizio e 54 fogli pel *Purgatorio,* 1 frontispizio e 97 fogli pel

Para-

Paradiso), sono indubbiamente l'illustrazione dantesca più importante che abbia prodotto l'arte italiana del secolo XIX. Già la tecnica dello Scaramuzza dimostra a prima vista tutt'altro carattere degli astratti disegni a contorni della scuola classicista; corpi e paesaggi sono modellati con vigorosi tratti e data così a questi l'apparenza del vero. Figure nude trattate con molto realismo con teste spesso affatto moderne si trovano in luogo delle figure ideali, cui servirono per modello statue antiche; per alcune figure dell'*Inferno* lo Scaramuzza non teme di servirsi di tipi di delinquenti i più comuni, pur di rilevare la terribilità dell'effetto totale. Se non chè, per quanto la sua maniera riesca di grandissimo effetto, opiniamo che questa sia atta ad abbassare l'inferno dantesco al livello d'un ergastolo, quella pena interiore della quale sono compenetrati i dannati di Dante, alla quale *Signorelli* e *Michelangelo* seppero dare un'espressione tanto terribile e pur edificante, è inutile ricercarla in questo inferno. Una digressione molto curiosa ci permette lo Scaramuzza a Canto XX dell'*Inferno*, ove per descriverci il fare degli indovini colà puniti, egli ci rappresenta un antro di streghe romantico. Vecchie donne, disegnate con ogni realismo, in costume di popolane italiane, stanno cucinando intorno ad una caldaia, vi scorgiamo ogni sorta di accessorj fantastici: un bambino fatto a pezzi, cranj umani, gatti, civette, pipistrelli ed altri animali completano questa scena di ribrezzo. Anche Ugolino nella muda è rappresentato, come presso tutti i romantici, con tutto l'evidente interesse possibile pello spaventevole. Lo Scaramuzza si era già occupato di questo soggetto in un quadro ad olio (Esposizione Milanese 1838). In altri disegni, così nel *Purgatorio* e *Paradiso*, nei suoi bimbi angelici, col loro beato sorriso, egli ci prova che a Parma non aveva seguito invano le traccie del Correggio. I disegni a *Purgatorio* XXX specialmente, Beatrice nell'etere in mezzo ad angeli che spargono dei fiori, e *Purgatorio* XXXIII, la danza delle virtù, sarebbero state impossibili senza i modelli del suo grande concittadino. Originale sono i suoi concetti nel *Paradiso*, ove egli disegna sempre soltanto una figura di santo troneggiante sulle nubi e circondata da angeli. Dei disegni dello Scaramuzza ne furono fatte anche alcune pubblicazioni a scelta, così ne troviamo 36 nella edizione italo-spagnuola, Madrid 1868, riprodotte in fotografia. Nel 1880 l'Hoepli a Milano pubblicò " Galleria Dantesca, 30 fotografie dei disegni a penna di F. Scaramuzza „ 16 illustrazioni pell'*Inferno*, 8 pel *Purgatorio* e 6 pel *Paradiso*. Due anni prima lo stesso aveva pubblicato dal titolo: Dantino, Edizione microscopica della *Divina Commedia* con ritratto di Dante, in-128°, illustrato con 30 fotografie di disegni dello Scaramuzza, un giuocattolo che non incontrò punto il favore dei critici letterarj. Nondimeno le illustrazioni del formato di centimetri 5 per 2 $^1/_2$, furono pubblicate anche

anche

che separatamente quale " Galleria Dantesca microscopica „, con testo di C. Fenini.

Lo Scaramuzza dimostrò il suo interesse per Dante anche in dipinti monumentali, quando nel 1842 fu incaricato di alcuni affreschi pella Biblioteca Palatina di Parma, egli vi rappresentò l'incontro di Dante coi quattro poeti antichi (*Inferno,* Canto IV).

Di molto minor importanza sono le numerose incisioni in acciaio di un' edizione pubblicata nel 1865-69 da Francesco Pagnoni a Milano. Questa contiene anzitutto un ritratto colla scritta: " Dante Allighieri eseguito sopra Giotto, Nello Fiorentino e Pietro Lombardo dal distinto pittore *Faruffini Federico* „ ; le altre incisioni sono in parte fatte dallo stesso *Faruffini,* in parte da *Carlo Barbieri* e *Felice de Maurizio.* Ogni Cantica è corredata di 15 illustrazioni a tutta pagina, inoltre sono inserti 9 fogli, contenenti ognuno 4 incisioni più piccole, così da essere in tutto 81 illustrazioni, che però ripetono alcune scene più volte. La parte tecnica è molto debole, già non si può dire che per questa impresa si sia ricorso all' opera di artisti insigni. La sceneria ci porta spesso dei paesaggi affatto insignificanti, così l'incontro di Ugolino e Ruggieri con Dante, invece di condurci nella regione del ghiaccio eterno, avviene in una valle rocciosa. Attraverso tutta questa serie di illustrazioni troviamo un romanticismo pallido ed insipido, le figure senza espressione e uno ben s' avvede che gli artisti erano abituati a trattare i soliti quadretti di genere, pei quali il tipo spesso ripetentesi della " bella romana „ si addiceva indubbiamente meglio, che per illustrazioni dantesche. Il momento più saliente di questa edizione trovasi in ciò che vediamo spesso illustrate delle similitudini, così ad *Inferno* III, 112-114, un bosco autunnale, ad *Inferno* I, 22-24, uno che da una barca si rifugia sulla riva, anche alla triste Ifigenia, seduta in riva al mare è dedicata un' illustrazione a tutta pagina a Canto V del *Paradiso,* benchè della sua sorte non si faccia colà menzione che ad esempio. Tutto insieme quell' edizione fa l'impressione d'essere più l' opera di professionisti che d'artisti, come in generale si può dire che l'arte italiana del nostro secolo non sia giunta che assai lentamente ad un' importanza indipendente.

Tre disegni a penna, in chiaroscuro, di *Francesco Gazzotto* di Padova, che si trovavano all' Esposizione Nazionale di Firenze del 1861, non li conosciamo che dalla descrizione fattane da Andrea Cittadella Vigodarzere (in *Dante e Padova,* 1865). L' artista si era proposto di dare in tre composizioni il carattere delle tre Cantiche e scelse a tal uopo pell' *Inferno:* la barca di Caronte, pel *Purgatorio:* l' approdo delle anime e pel *Paradiso* semplicemente Dante e Beatrice. Due di questi fogli furono litografati nel 1858 da Pietro Sinigaglia.

In *Francia* fu il primo che si provò con una serie d' illustrazioni pella *Divina Commedia,* il pittore e scultore *Antoine Étex* (1808-1888), che

che aveva già esposto nel 1835 al Louvre un rilievo " Francesca da Rimini ". Più tardi egli disegnò una serie di 20 scene del *Poema*, che troviamo riprodotte in silografia, in una traduzione francese pubblicata nel 1854 presso Bry aîné a Parigi. Questi disegni dell' *Étex* significano un piccolo passo verso le illustrazioni di *Doré*, anche questi tenta di ottenere un effetto romantico-pittorico per mezzo della silografia, ma egli non possiede nè la fantasia, nè l' abilità tecnica del suo successore, non aveva neppure a disposizione silografi abbastanza esperti, per ottenere tutti gli effetti desiderati. Questi disegni così mediocremente riprodotti non superano perciò le illustrazioni mediocri dei giornali parigini contemporanei, ed anche nel concetto sono spesso poca cosa, anzi errati. Nell' *Inferno* Étex si lascia sedurre di raccontare storielle di spiriti folletti; invece delle figure caratteristiche di Dante, troviamo degli spiriti in lunghe vesti svolazzanti, con teste da morto ed altri attributi infernali triviali. Le illustrazioni delle altre Cantiche non sono punto migliori, pel *Paradiso* sono poche, e fra queste il non plus ultra del cattivo gusto a Canto X: un vasto paesaggio traversato da un fiume, nel fondo il mare; su un viadotto interminabile vediamo correre un treno ferroviario, a sinistra fuma il camino d' una fabbrica, al disopra a destra Dante e due angeli ascendendo in un pallone aereostatico verso il cielo! Doveva essere questa forse una rappresentazione moderna della lode di Dante, a principio di quel Canto, delle forze della natura, ciò che ci pare molto poco conveniente e dimostra quanto debole fosse l' intelligenza dell' artista per un *Poema* quale la *Divina Commedia.*

Gustave Doré (1833-1883) che aveva già preso per due quadri ad olio, " Francesca da Rimini " e " Dante e Virgilio nel cerchio dei traditori ", il soggetto dalla *Divina Commedia*, intraprese la classica realizzazione di un' illustrazione dantesca nel senso del romanticismo francese. Le sue illustrazioni dantesche (75 pell' *Inferno*, pubblicate la prima volta nel 1861, 42 pel *Purgatorio* e 18 pel *Paradiso*, pubblicate nel 1868) sono così generalmente conosciute e così accessibili a tutti, che possiamo ommettere una descrizione dettagliata; ne furono corredate le seguenti pubblicazioni:

L' Inferno di Dante Alighieri colle figure di G. Doré, Parigi, Hachette & C.ie, 1861 (se ne fece una serie di edizioni, la prima ristampa già nel 1862).

L' Inferno di Dante Alighieri, illustrato dal celebre disegnatore Gustavo Doré, riprodotto in fotografia. Torino, Borri, 1865.

The first canticle, Inferno, of the Divine Comedy. Boston, De Vries, Ibarra & C.°, 1867.

Le Purgatoire et le Paradis de Dante avec les dessins de Gustave Doré. Traduction française de Pier Angelo fiorentino, accompagnée du texte italien. Paris, Hachette & C.ie, 1868 (ristampata nel 1872).

La

La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata da Gustavo Dorè. Milano, Sonzogno, 1868-69.

De Komedie van Dante Alighieri, Traduzione olandese di I. C. Hacke van Mijnden. Harlem, Kruseman, 1867-1873.

Dante, The Vision of Hell. Translated by H. F. Cary and illustrated after the designs of Gustav Doré. London, Cassel Petter & Galpin 1805 (ristampata nel 1866).

Dante's Vision of Purgatory and Paradise, presso gli stessi, 1868.

Dante Alighieri's Göttliche Komödie, tradotta da Wilhelm Krigar, illustrata da Gustav Doré. Berlino, Moeser, 1870-71.

De Hel van Dante Alighieri. Traduzione olandese di Lodevijk ten Kate. Leiden, Sijthoff, 1877.

La Divina Commedia di Dante Alighieri illustrata da Gustavo Doré. Edizione economica, Milano, Sonzogno, 1880.

Nelle composizioni di Doré che furono riprodotte maestrevolmente da una schiera di silografi bravissimi, ben iniziati nel genere dal disegnatore stesso, il principio pittorico è esaurito a fondo, anzi all'effetto si sacrifica spesso la fedeltà della rappresentazione. Ora Doré ci da vastissimi paesaggi con figurine piccolissime per farci apparire lo spazio infinito, ora disegna soltanto grandi singole figure come Minos ed il magnifico suonatore di corno Nembrotte, che fanno un effetto ancor più gigantesco, oppure ci mette sotto gli occhi una quantità innumerevole di figure che si presentano come una folla immensa, disordinata. L'intento di Doré era di raggiungere col solo bianco e nero un pronunciato effetto *coloristico,* intento che egli coll'assoluta e geniale padronanza dei mezzi, seppe realizzare ammirevolmente. Doré amava specialmente contrasti spiccatissimi di luce, il contrasto del chiaro abbagliante e dell'oscuro più profondo ed approfitta con grande abilità del paesaggio per accrescere l'effetto d'intonazione della scena, un artificio di cui usò pel primo il minatore anziano del Codice Vaticano 365. Una striscia di chiaro lucente in un cielo serotino carico di nubi, una notte stellata, una tomba infiammata qual unica sorgente di luce nelle tenebri più fitte, di maniera che le figure sole fossero rischiarate da una luce vivissima, nella cupa notte una superficie di ghiaccio scintillante — questi sono i problemi che lo tentano e che egli sa sciogliere colla massima facilità e sicurezza. Il suo interesse speciale destò naturalmente l'*Inferno* e furono le illustrazioni per quella Cantica, alle quali deve in prima linea il successo ottenuto, mentre anche egli, nelle due altre Cantiche non sa mantenersi alla stessa altezza.

Non è punto cosa facile di rendere completamente giustizia a Doré. Se a prima vista si è abbagliati dalla sua brillante abilità e dalla maniera geniale, colla quale egli sa raggiungere ciò che vuole, egli è certo che i principj artistici del Doré e la legittimità dei suoi intenti,

quanto

quanto alla forma, come quanto al contenuto sono discutibili. L'effetto d'un quadro per mezzo della silografia, l'effetto coloristico per mezzo del nero e del bianco, ecco quanto voleva Doré, se non chè in questo modo egli confuse i limiti di due rami dell'arte ben distinti: la pittura ed il disegno. Egli voleva dipingere colla matita, e questo è un errore altrettanto grande, come quello nel quale erano incorsi i Nazareni quando disegnavano soltanto i loro quadri, poichè egli vuol costringere il suo ritroso materiale ad apparire ciò che non è. Peggio ancora si è che egli usò una certa violenza al soggetto ove gli talentava. Dotato di una fantasia quasi nevrotica, febbrile, traduceva in disegni cose che forse non aveva letto che a volo, e che perciò devono certi tratti sensazionali soltanto a lui — e non a Dante, e non sempre egli seppe resistere alla tentazione di fare della *Divina Commedia* un racconto magico-fantastico, come nel Canto XIII dell'*Inferno*, ove egli rappresenta i peccatori trasmutati in alberi, come tronchi d'alberi con faccie e membra umane, un concetto che contrasta certo con quello di Dante. Tutto questo bisogna tenersi presente quando si vuole esaminare l'opera del grande illustratore francese, ed allora si troverà il vero punto di vista dal quale giudicarlo, e si potrà tributargli l'ammirazione che certo gli è dovuta, senza lasciarsi sedurre dal suo spirito a non vedere le debolezze di cui non è esente l'opera sua.

Yan d'Argent fece dodici illustrazioni dantesche delle quali fu corredata la traduzione francese dell'Artaud (Parigi, 1879) e la traduzione tedesca del Kopisch (Berlino, Brachvogel & Ranft 1887), sono riprodotte in silografia. Yan d'Argent lavorò secondo la ricetta del Doré, senza raggiungerlo però, quanto a sapere ed energia nemmeno da vicino. Il suo Caronte che caccia col remo le anime nella barca, il suo Farinata nella tomba infiammata, ci sembrano soltanto pallidissime rimembranze dei fogli del Doré: come questi egli cerca di ottenere con effetti raffinati di luce, forti contrasti, gode della prospettiva di vasti paesaggi e di agitate numerose schiere di dannati o di angeli. Se non chè, ciò che era lecito alla mano del maestro, ci fa qui un effetto esagerato e teatrale, e tutti gli effetti arditi che noi perdoniamo a quello, riescono dalla mano dell'imitatore tanto più insopportabili, quanto maggiormente ricordano il modello.

In un certo contrasto colle ultime illustrazioni rileviamo i 40 disegni pell'*Inferno* di *Adolfo Stürler*, che furono pubblicati in fotografie con testo spiegativo il 1857 a Firenze. Questo artista poco noto, un parigino e discepolo dell'*Ingres*, visse principalmente a Firenze, ove gli affreschi dei maestri italiani dei buoni secoli divennero i suoi ideali. Stürler non possedeva propria facoltà creatrice che in piccola misura e le sue illustrazioni dantesche non sono una creazione artistica congeniale, ma un commentario disegnato a maggiore intelligenza del *Poema*.

Che

Che questo fosse lo scopo prefisso, la prefazione lo dichiara con ogni franchezza dicendo: “ En faisant paraître de nouvelles compositions sur la *Divine Comédie*, notre intention a été surtout de donner une idée générale et rapide du poème de Dante et des principaux éléments dont il se compose „. — Le scene corrispondono all'intenzione, hanno l'intonazione un po' secca narrativa, eppure sono un po' dure nella forma; come le illustrazioni a commentario di certi vecchi Codici, hanno una quantità di scritte. Che lo Stürler faccia precedere nella sua pubblicazione alle illustrazioni, un ritratto di Dante fatto con tutta libertà da quello di Giotto nel Bargello ed il dipinto del Michelino nel Duomo di Firenze, distingue il carattere storico-didattico dell'opera, che non appartiene che superficialmente a questo gruppo, ma che veramente non ha che pochissimi punti di contatto col romanticismo francese di puro sangue.

V. - *Le Edizioni illustrate del secolo XIX.*

Per lo spazio di decennj dominarono nelle edizioni illustrate della *Divina Commedia* due artisti, benchè di natura affatto opposta, come dimostrammo: *Flaxman* e *Doré*, delle illustrazioni dei quali furono sempre di bel nuovo corredate le edizioni e traduzioni in tutti i paesi del mondo civilizzato, perfino in America. *Ademollo* e *Nenci*, *Machiavelli* e *Fabris*, *Scaramuzza*, *Étex* e *Yan d'Argent* rimangono in confronto ai due completamente all'ombra, ed altre grandi serie d'illustrazioni dantesche, come quelle del *Genelli*, *Koch*, *Pinelli* ed altri non furono mai pubblicate insieme al testo della *Divina Commedia*. Avendo già ragionato più sopra delle edizioni illustrate del secolo XIX artisticamente più importanti, nei loro rapporti riguardo alla storia dell'arte, non ci rimane ora che da dedicare brevi parole alla svariata quantità di edizioni della *Divina Commedia* corredate di più o meno illustrazioni, senza però avere il valore di opere artistiche individuali.

Come nei Codici ci si presenta anzitutto la grande quantità di edizioni corredate soltanto del ritratto di Dante, così grande ne è il numero, che dobbiamo rinunciare di occuparcene qui dettagliatamente, tanto più che il dantofilo americano *Theodor W. Koch* ne sta preparando un elenco colle indicazioni bibliografiche delle relative edizioni, ove si trova. (Questo elenco sarà pubblicato qual appendice al Catalogo di opere dantesche della Cornell University ad Ithaka, New York). Sia qui soltanto brevemente accennato, che mentre nel secolo XVIII dominava il ritratto di Bernardino d'India, ora predominano su tutti gli

altri

altri ritratti incondizionatamente due: l'incisione di *Raffaello Morghen* fatta dal disegno di *Stefano Tofanelli*, e dalla sua nuova scoperta il ritratto del *Giotto* nel Bargello di Firenze.

Indi si deve tener conto di tutto un gruppo di edizioni corredate ad ogni Cantica di un' incisione in rame, però non di carattere illustrativo, ma di carattere spiegativo-schematico. Il foglio per l'*Inferno* ce ne rappresenta lo spaccato quale imbuto sotterraneo e mostra come già il foglio prospettivo del *Botticelli*, sui singoli gironi, in piccolissime figurine, le scene principali del *Poema*, spesso spiegate da scritte. Il *Purgatorio* è rappresentato del pari schematicamente, qual monte, coi sette balzi sui quali si vedono i peccatori indicati da scritte, purgarsi dai loro peccati, mentre sulla cima del monte si scorge il paradiso terrestre. Il *Paradiso* finalmente mostra soltanto le linee generali delle sfere celesti, quali cerchi concentrici, con un leggero accenno ai pianeti rispettivi, nonchè alla rosa celeste. Il prototipo di tutte queste edizioni è quella pubblicata nel 1791 da *Antonio Fulgoni* a Roma; seguono più o meno le traccie di questa, le seguenti edizioni: Milano, Tipografia dei Classici, 1804-5. — Livorno 1807. — Roma 1806, 1815, 1820, De Romanis. Venezia, Vitarelli 1811. — Parigi, Lefèvre 1820. — Padova, Tipografia della Minerva 1822. — Firenze 1826, 1830, 1837. — Londra 1826, 1842. — Parigi, Aimé André 1829. — Parigi, Lefèvre & Baudry 1836. — Parigi, Baudry 1843. — Anche un' edizione fatta presso Civelli, Verona, 1864-68, non contiene che tabelle e schemi.

Altre edizioni contengono singole composizioni per questo o quel Canto del *Poema;* così fu pubblicata dal 1804-9 a Pisa, presso la Società Letteraria un' edizione della *Divina Commedia* in 4 volumi, in folio, la quale oltre al ritratto di Dante, inciso dal Morghen, dietro a quello di *Stefano Tofanelli*, nonchè il ritratto del Cardinale Despuig, del Bettelini, contiene tre mediocri incisioni in rame: ad *Inferno* XXXIII la scena d'Ugolino, disegnata da *Luigi Sabatelli*, incisa da *Bettelini;* a *Purgatorio* VI incontro di Dante e Virgilio con Sordello, invenzione di *Luigi Sabatelli*, disegno di *Pietro Ernini*, incisione di *Angelo Emilio Lapi;* a *Paradiso* I, Beatrice invita Dante a volgere lo sguardo al cielo, disegno di *Pietro Ernini*, incisione di *Pietro Bettelini.*

La *Divina Commedia*, Firenze 1821, presso Leonardo Ciardetti contiene un ritratto di Dante, inciso da *Lasinio* figlio, una pianta dell'*Inferno* secondo *Manetti*, pianta molto stimata nel secolo XVIII ed a principio del secolo XIX, nonchè due incisioni in rame di *Lasinio figlio* da disegni di *Carlo Falcini:* a *Purgatorio* II, la barca colle anime condotta dall'angelo, a destra Dante e Virgilio, ed a *Paradiso* XXVI, Beatrice con Dante inginocchiato dinanzi ad Adamo, queste due tavole sono di una certa mollezza, mal disegnate e ricordano un po' la maniera di Nenci.

In una edizione pubblicata ad Udine, 1823-28, presso i Fratelli

Mat-

Mattiuzzi, si trova soltanto un' incisione che non ha nessun diretto rapporto col *Poema;* Dante siede nella grotta di Tolmino ed ha carta e calamaio dinanzi a sè, sotto sta scritto: " *G. Derif* dis., *Miliara* dir., *Aliprandi* inc. " — La *Divina Commedia,* Firenze, Passigli Borghi & C.°, 1828 (nuova edizione 1833), ha un ritratto di Dante di *L. Cateni,* inciso da *Lasinio figlio,* ed un'altra tavola in rame di *Marco Zignani,* incisa dal disegno di *F. Nenci,* rappresenta l' episodio di *Francesca da Rimini.*

Del pari da *Marco Zignani* sono incise due tavole disegnate da *Francesco Pieraccini* ad *Inferno* V e XIV che si trovano in un' edizione della *Divina Commedia* pubblicata a Firenze nel 1830, dalla Tipografia all' insegna di Dante.

Un'edizione del 1838, Firenze, Davide Passigli ha una vignetta pel titolo e tre tavole. La prima disegnata da *Zandomenighi* ed incisa dal *Viviani,* mostra in relazione ad *Inferno* II, 7 (invocazione delle Muse) Dante seduto su una sedia, colla penna in mano, ai suoi piedi un demonio reggendo l' Inferno, accanto Virgilio col Purgatorio, dalla sinistra s' avvicina Beatrice col Paradiso in mano. Le tre cosidette illustrazioni sono ben insignificanti; ad *Inferno* VIII, la barca di Caronte, disegno di *Zandomenighi,* incisione di *Viviani,* a *Purgatorio* XXVIII, Dante, Virgilio e Stazio in riva al ruscello, Matelda riccamente vestita, disegnato da *Busato,* inciso da *Viviani,* ed a *Paradiso* XV Dante, Beatrice e Cacciaguida, disegno di *Busato,* incisione di *Lauro.*

Un' altra edizione dello stesso Passigli, Firenze, 1840-41 ha tre tavole ad *Inferno* II, *Purgatorio* II e *Paradiso* XXX, tutte e tre disegnate da *Marinovich* ed incise da *Viviani.*

La traduzione tedesca di Bernd von Guseck finalmente pubblicata nel 1841 a Pforzheim, presso Finck & C.°, ha un' incisione in acciaio molto curiosa, fatta dal disegno di *P. C. Geissler,* ad *Inferno* XXXII, rappresentante Ugolino e Ruggieri. Qui l'artista si divaga in un folle romanticismo che ricorda la decorazione pella scena della fusione delle palle del Freischütz. Le roccie sono a faccie fantastiche umane ed animali, sopra vediamo Dante disegnato proprio come un Max da Freischütz, in giubba, col bavero ribaltato ed in maglia, barbuto, senza nessuna rassomiglianza del noto tipo, Virgilio che tiene Dante pella mano, è rappresentato da poeta romano, il che aumenta ancor più la strana impressione che produce questa composizione.

Maggior importanza di tutte queste opere ha un gruppo caratteristico di edizioni illustrate, particolari del secolo decimonono, alle quali abbiamo già accennato più sopra fugacemente: le *edizioni con illustrazioni a commentario storico,* le quali, come le pubblicazioni di antiche serie d' illustrazioni dantesche devono la loro origine al risveglio dell' interesse pegli studj storici nella nostra epoca.

Già un' edizione dell' *Ottimo Commento* degli anni 1827-29, Pisa, Nicolò

colò Capurro, contiene oltre al ritratto inciso dal *Morghen* una copia del dipinto di *Domenico di Michelino* nel Duomo di Firenze ed una veduta della muda di Pisa. *Domenico Fabris* (Firenze 1840) diede poi un gran numero di immagini storiche e specialmente di vedute di paesaggi a migliore intelligenza del *Poema*, delle quali abbiamo già tenuto parola più sopra. Una *Divina Commedia* con commentario di Ugo Foscolo, pubblicata a Londra da Pietro Rolandi, 1842-43, è anche corredata di incisioni in acciaio di carattere piuttosto didattico; oltre a due ritratti di Dante ed uno di Ugo Foscolo, sono queste due vignette, la capella sepolcrale di Dante ed il monumento ad Ugo Foscolo a Chiswick, inoltre piante dei tre regni d'oltretomba ed un facsimile della scrittura di Ugo Foscolo. In ancor maggior misura si manifesta questa tendenza del commentario storico nella grande edizione di *Lord Vernon,* Londra, Boone 1858-65. Il terzo volume di questa splendida edizione contiene 114 tavole, fra le quali soltanto pochissime, quelle disegnate da *Seymour Kirkup* ed incise dal *Lasinio,* possono dirsi illustrazioni, sono questi i fogli: Antinferno, Il Limbo, Avari e Prodighi, Lo Stige, Veduta del settimo cerchio, Gerione e Lucifero, ma anche queste grandi illustrazioni colle loro piccole figurine servono più a commentario, che a scopo artistico. La grande quantità delle tavole vuol favorire l'intelligenza del *Poema* e reca perciò ritratti, molti paesaggi, vedute della casa di Dante e del suo sepolcro, Virgilio secondo disegni antichi e finalmente le vedute di un numero di vecchie opere d'arte, come dell'affresco di Giotto a Padova, il rilievo dell'Ugolino nel Palazzo della Gherardesca, l'affresco dell'Orcagna a Santa Maria Novella, e così via. Con questa pubblicazione è pella prima volta portato ad effetto un piano che nella nostra epoca, specialmente dedita agli studj storici e coi ricchi mezzi tecnici di cui dispone, si sta compiendo in due grandi edizioni di lusso: le edizioni del *Ricci* e del *Berthier.* " La *Divina Commedia* di Dante Alighieri illustrata nei luoghi e nelle persone a cura di Corrado Ricci " si pubblicò a fascicoli dal 1896 presso U. Hoepli a Milano ed ha ora, a opera compiuta, 400 illustrazioni, delle quali 30 in fototipia. Con immensa cura e grandissima abilità è stato collezionato tutto quanto può metterci nella sfera dell'intuizione dantesca, numerosi paesaggi, vedute di edifizj menzionati nel *Poema*, ritratti contemporanei di persone menzionate da Dante, quadri, statue antiche in gran numero, monumenti sepolcrali, stemmi, sigilli e così via. In maniera affatto simile è ideata l'altra pubblicazione: " La *Divina Commedia* di Dante, con commentario secondo la scolastica dal *P. Gioacchino Berthier* ", Freiburg, Svizzera, Libreria Universitaria, della quale si è pubblicato or ora il primo volume l'*Inferno.* In più di 2000 immagini questa edizione vuol dare " un'illustrazione archeologica " che conterrà tutti i ritratti attendibili delle persone menzionate, le piante antiche delle città nominate e le

contrade

contrade delle quali si parla nel *Poema*, riprodotte con tutta fedeltà. " Cette illustration est la seule vraie „ dice con entusiasmo l'editore nel suo prospetto, " voir ce qu'a vu Dante, est le meilleur moyen de comprendre la partie imaginative du Poême „. Noi non possiamo sottoscrivere questo parere; pur riconoscendo pienamente l'ammirevole diligenza e le amorevoli cure dedicate a questa pubblicazione, noi non ci lasciamo punto indurre in errore, che in questa edizione monumentale noi non troviamo illustrazioni del *Poema*, ma soltanto illustrazioni pel *commentario*, come negli antichi Codici, illustrazioni che parlano alla mente e non al cuore. Ciò significherà però sempre non comprendere completamente Dante, non rendere completamente l'opera sua per mezzo dell'immagine, tali illustrazioni storico-didattiche, le apprezzeremmo meglio forse nel " Voyage dantesque „ dell'*Ampère*, o nell'opera di lusso " Traccie di Dante in Italia „ del *Bassermann*. Pel nostro modo di vedere e sentire l'unica e vera illustrazione della *Divina Commedia* è e rimarrà sempre quella d'un artista il quale sappia talmente ispirarsi dai personaggi del *Poema* e sappia talmente immedesimarsi colla sostanza artistica di quest'opera immortale, da saperci rendere nell'arte sua, con tutto il vigore della sua personalità artistica ciò che egli ha afferrato col proprio intelletto, vissuto nella propria anima.

VI. - *Il Quadro Dantesco.*

La pittura che nel quadro, in epoche anteriori, si era limitata a soggetti religiosi e soltanto pel ritratto aveva servito a scopi mondani, si era nel secolo XVII conquistato un campo assai vasto, il genere ed il paesaggio, e nel corso del suo sviluppo tendeva ad onta di qualche momento di reazione e di aberrazione, finalmente a convincersi che *tutto* possa dipingersi, purchè il quadro contenga l'espressione d'un problema artistico. L'arte del secolo decimonono dovette, quasi ripetendosi, rifare tutto il cammino percorso, fino a che raggiunse la mèta finale, la piena scoperta artistica del proprio mondo. Cominciando dagli ideali antichi, traversò in ispirito il medioevo, prima di avere la coscienza della propria epoca; se dapprima non valevano in arte che la mitologia e l'eroismo classico, si cominciò pur presto ad occuparsi di soggetti storici e della rappresentazione di scene d'opere poetiche, fino a che si apprese a scoprire il fascino segreto del mondo reale che ci circonda. Anche le rappresentazioni di scene della *Divina Commedia* vennero essenzialmente influenzate da questo processo, poichè soltanto nel secolo decimonono gli artisti cominciarono a trovare nella *Divina Commedia* l'ispirazione

razione

razione per *quadri* di composizione, mentre che fino allora non si trovavano che gli illustratori di libri ed i disegnatori di serie d' illustrazioni, dirimpetto ai pittori di affreschi monumentali. — Un solo artista, come vedemmo più sopra, si era almeno provato nel secolo decimoquinto di fare qualcosa di simile: *Domenico di Michelino*, che nel suo gran quadro nel Duomo di Firenze ci diede un ritratto di Dante in mezzo a scene del suo *Poema*. Se non chè questo quadro nella parte essenziale è un ritratto, ed i pochi quadri rappresentanti il giudizio universale, che nell' inferno recano reminiscenze dantesche, non sono in fondo altro che pale da altare di natura affatto religiosa, così che noi dobbiamo riguardare a buon diritto il *quadro dantesco* come un'apparizione particolare del nostro secolo.

Se l'*illustratore* doveva rivolgere la sua particolare attenzione alla descrizione spedita e vivace, se doveva seguire per filo e per segno il poeta, cercare di rappresentare in una maniera convincente anche lo strano ed il meraviglioso, il cómpito del *pittore* era differente, egli doveva scegliere nel *Poema* una singola scena, artisticamente grata, onde crearne un quadro compiuto ed accuratamente eseguito quanto alla composizione ed ai colori. Egli è perciò naturale che ben presto certe scene del *Poema* si dimostrassero specialmente adatte e preferite, e che a lor volta la maggior parte degli avvenimenti rimanessero di dominio della illustrazione. Fra tutti furono due i soggetti prediletti della *Divina Commedia* di cui si impadronirono gli artisti: gli episodj della *Francesca da Rimini* e del *Conte Ugolino*, che specialmente nel periodo romantico troviamo rappresentati, in variazioni infinite, in quadri più o meno felici. La storia della disgraziata coppia d'amanti e del Conte che incontra la morte coi suoi figli nella muda, era allora divenuta così popolare, che di molti di questi quadri si può appena dire appartengano a rappresentazioni ispirate dalla *Divina Commedia*, ben la maggior parte dei pittori non aveva scelto uno o l'altro dei due soggetti dopo un' intelligente e profondo studio di Dante, ma semplicemente in seguito alla tendenza sentimentale romantica che regnava allora, e ben molti forse non conoscevano di tutto il *Poema*, nulla più che appunto soltanto quei due episodj già ridotti allo spirito dell'epoca; era il soggetto commovente, non la maniera artistica nella quale era trattato, che doveva cattivare l' interesse del contemplatore. A tali quadri volgeva anzitutto certo la mente *Colomb de Batines* quando enumerando i più recenti quadri danteschi, scrisse queste parole: “ Del resto la presente serie è quanto all'epoca moderna più curiosa che utile, ed anzi queste sì tante e varie composizioni potrebbero in generale riporsi fra quelle che noi francesi chiamiamo *croûtes* „. — Anche qui basterà perciò una breve enumerazione di simili composizioni, colla quale non vogliamo dare che un' idea generale del favore superficiale che godevano questi soggetti, senza voler

ler

ler essere però nè completi, nè esaurienti. La maggioranza è naturalmente formata da artisti italiani, non v'era esposizione alla quale non comparisse almeno uno di questi quadri: *Giuseppe Bezzuoli* (* 1784) espose alla mostra fiorentina del 1816 la scena d'amore di Francesca e Paolo, egli dipinse pure più tardi nel 1835, Ugolino coi figli nella muda, un quadro che passò poi in possesso dello scultore americano prof. Horace Greenough. Di *Gaetano Piattoli* si vedeva all'Esposizione di Firenze del 1825, un quadro nel quale Dante, nell'*Inferno*, chiama a sè Francesca da Rimini. L'Esposizione milanese del 1826 aveva una Francesca di *Felice Cattaneo*, l'Esposizione di Firenze del 1828 due quadretti a miniatura di *Fournier*, e l'Esposizione di Brera a Milano del 1831, un quadro di *Cesare Dusi* dello stesso soggetto, nel 1833 *Carlo Ernesto Liverati* (1805-1844), del resto noto come pittore di genere espose a Firenze, una Francesca con Paolo sorpresi da Gianciotto, mentre *Nicola Monti* di Pistoia dipinse il racconto di Francesca per un negoziante di Livorno. Questo quadro fu inciso da Soldani dietro un disegno di Vincenzo Gozzini. Altri quadri rappresentanti l'episodio di Francesca e Paolo furono dipinti da *Angelo Corpiani* (Pubblica Esposizione Torinese 1838), *Cosimo Cosmi Condulmieri* di Reggio (dipinto nel 1839) che dedicò pure un quadro all'episodio d'Ugolino ed aveva pure l'intenzione di fare una serie di disegni pella *Divina Commedia*, dei quali non ci fu dato ritrovar traccia, inoltre *Enrico Monti* (Brera, Milano, 1842), *Romualdo Franchi* (Esposizione fiorentina 1844), *Michelangelo Grigoletti* ed *Achille Farina* di Faenza che espose alla Mostra di Belle Arti della Società promotrice fiorentina nel 1845 un Ugolino. Di alcune incisioni poco importanti vogliamo pure dar breve cenno: Francesca da Rimini disegnata dallo spagnuolo *Francesco Vieira* († 1805) incisa da *Bartolozzi*, e due incisioni di *Ercole Livizzani* rappresentanti gli episodj della Francesca e di Ugolino.

Dei pittori *francesi* che si occuparono della pietosa storia di Francesca da Rimini va nominato anzitutti *Jean-Auguste-Dominique Ingres* (1780-1867) che in un quadro ad olio, terminato il 1819, rappresentante la sorpresa dei due amanti, manifestò, da classicista che era, di propendere verso il romanticismo. *Charles Yriarte* ha pubblicato in "Françoise de Rimini dans la légende et dans l'histoire", Parigi 1883, tre schizzi per questo quadro, che sono ora in possesso dei signori Gonse, Armand e Lecomte. Anche in uno dei suoi quadri principali, l'"Apoteosi d'Omero", del 1842, *Ingres* rese un omaggio a Dante, dipingendolo a canto di Virgilio fra i primi poeti ed artisti d'ogni epoca. Meglio di tutti espresse forse *Ary Scheffer* (1795-1858), nel suo quadro dipinto il 1834 (Collezione Donato), il carattere commovente e sentimentale della scena, come la concepiva la generazione d'allora; questa coppia abbracciata con infinito abbandono, nel suo indicibile dolore, produce

duce

duce ancor oggi un effetto potente, ed il contrasto pittorico dei due amanti che trasportati dalla bufera nell'aer persa, seguono la diagonale del quadro, coi poeti fermi e ritti alla sinistra, è di effetto artistico molto fino. Questo quadro fu riprodotto al bulino da *Calamatta;* il primo schizzo dello Scheffer, ora in possesso della signora Marjolin-Scheffer, è pubblicato nel libro più sopra indicato di Yriarte. In un altro quadro dello *Scheffer,* a *Paradiso* I, Dante e Beatrice (posseduto dal signor Hemming) si manifesta in modo ancor più pronunciato la maniera sentimentale dello Scheffer, che ha quasi del malaticcio. Dante, tre quarti della persona, sta un po' più basso di Beatrice, che con un'espressione estatica, ascende sulle nubi verso il cielo in una posa qualcun poco affettata. Questo quadro fu riprodotto in fotografia da Goupil & C.° a Parigi nel 1858, e nel 1865 in un'incisione del *Bernasconi,* della quale incisione fu corredata un'edizione veneziana della *Vita Nuova.*

Henri Decaisne (1799-1852), pari allo *Scheffer* oriundo dei Paesi Bassi, che fece però i suoi studj d'arte in Francia, dipinse pure una Francesca da Rimini, esposta la prima volta al Louvre nel 1841. Che anche *Gustavo Doré* abbia dipinto in un quadro ad olio questo soggetto prediletto, l'abbiamo di già accennato più sopra.

Di artisti *inglesi* dipinse nel 1860 *Frederick Leighton* un quadro, Paolo e Francesca, ed il maestro della scuola preraffaellitica, del quale diremo in appresso, *Dante Gabriele Rossetti,* una Francesca da Rimini, che si trova ora a Newcastle.

In *Germania* finalmente l'episodio della Francesca incontrò poco favore, la rappresentazione più conosciuta, per mezzo della pubblicazione del Locella (tav. 4), è il quadro di *L. Hoffmann-Zeitz,* a Monaco di Baviera; questo quadro di un concetto dolce e sentimentale, ma indubbiamente pittorico, ricorda un po' i quadri francesi dello stesso soggetto. Anche una nuova Francesca di *K. Kaiser* a Dresda, è una prova che il romanticismo tradizionale non è ancora del tutto estinto, e perfino un pittore di sentire affatto moderno, come il *Wilhelm Trübner* (* 1851) non seppe, appunto nel suo quadro a Canto V del *Purgatorio,* emanciparsi dalla tradizione. Trübner supera certo di ben molto, quanto al sapere e potere i suoi predecessori, specialmente riguardo all'effetto coloristico, così egli non volle contentarsi della sola coppia di amanti, Paolo e Francesca, ma ci dà tutta la schiera di lussuriosi, fra i quali Semiramide, Cleopatra, Didone, Elena Paride, Achille e Tristano. Se non chè anche questo quadro, che fu riprodotto nella *Leipziger Illustrirte Zeitung, N. 2831,* ha ancora un rimasuglio d'effetto teatrale, che risale all'epoca romantica. Molto più vigoroso nel sentimento e più energico nelle forme e nelle tinte è un' opera del maestro della nuova arte tedesca di fantasia di *Arnold Böcklin,* che il negozio d' oggetti d'arte *I. P. Schneider* di Francoforte sul Meno, espose quest'anno al-

l'Espo-

l'Esposizione di Belle Arti di Monaco e fece conoscere così ad un pubblico numeroso. Qui non regna più soltanto l'elemento romantico del soggetto, anzi fu l'elemento pittoresco del tema che attrasse questo poeta del colore, che seppe creare un insieme di un fascino coloristico splendidissimo. Questo quadro, nonchè la Francesca da Rimini di *Anselm Feuerbach* appartengono ad una nuova corrente dell'arte e perciò ne faremo più innanzi oggetto di considerazioni speciali.

L'episodio del Conte Ugolino fu trattato da prima da artisti inglesi, anzi tutti da *Sir Joshua Reynolds* (1732-1792) in un gran quadro che fu pagato 10 000 franchi dal Duca di Dorset, e che troviamo già nel 1774 riprodotto in mezzatinta da *Dixon,* poi inciso da *Raimbach.* Una incisione più piccola del *Brinza,* fu pubblicata nell'*Omnibus pittorico* di Napoli, II, 354. Appartiene pure al secolo XVIII un quadro di *Georges Sidney,* sul quale fu scritto nel *Giornale delle belle arti,* 1788, N. 17. In Italia fu *Della Torre* († 1822) uno dei primi che si occupò di questo soggetto. Quattro acquetinte di *Gallo Gallina* " da un pensiero di *Pelagio Pelagi* „ pubblicate a Milano nel 1823, dimostrano molto chiaramente il concetto un poco sentimentale romantico nel quale fu tenuta in seguito la " Tragedia del Conte Ugolino „; il primo foglio rappresenta la scena del ghiaccio eterno ove Ugolino addenta il suo nemico capitale, poi seguono tre differenti stadj della morte di fame, tre fogli abbastanza caratteristici per una certa corrente della scuola romantica.

Ogni anno quasi vediamo apparire nuovi quadri dell'episodio d'Ugolino: all'Esposizione di Milano del 1828 uno di *Antonio Banfi,* 1832 a Torino di *Giovanni Migliara,* a Milano, di *Giuseppe Diotti* da Cremona, quadro che raggiunse una certa celebrità e fu acquistato dal Conte Tosi. Su di questo quadro fu perfino pubblicato nella città natale del pittore un opuscolo, e fu riprodotto più volte al bulino, così da *Cesare Ferrari* e da *Bonneta;* anche nel *Cosmorama pittorico* di Milano, vol. I, 1835. Nel 1838 a Milano vediamo all'Esposizione più quadri coll'episodio d'Ugolino: di *Francesco Scaramuzza,* già nominato più sopra, di *Antoni-Gualdi* e *Claude Pinet* da Lione. All'Esposizione fiorentina figurava un quadro di *Baldassare Calamai,* che quanto ad effetto sensazionale voleva sorpassare tutti gli altri: ci dà il momento nel quale l'arcivescovo Ruggieri entra nella torre e vi trova i cadaveri delle sue vittime. Lo stesso artista aveva dipinto già nel 1825 una scena dell'*Inferno* X, Dante, Virgilio e Farinata degli Uberti, che fu pure esposta a Firenze. Il quadro di *Cosimo Cosmi Condulmieri* (1839) fu già nominato più sopra; più importante ci sembra *Pietro Benvenuti* (1769-1844) di Arezzo, il direttore dell'Accademia di Firenze, del quale fu ivi esposto un Ugolino. Questo quadro fu acquistato dal *Conte della Gherardesca,* una riproduzione litografica ne fu pubblicata a Parigi. Un quadro dallo stesso soggetto fu esposto a Torino nel 1845 da *Costantino Sereno,* delle opere di

Scara-

Scarabelli e *Filippo Marsigli* a Napoli, accennate dal Batines, non ci fu dato ritrovar traccia. Ben più noto è all'incontro l'Ugolino di *Edouard de Biefve,* il padre della nuova pittura storica belga.

Questa enumerazione sommaria, tutt'altro che completa, dimostra sufficientemente quanto volentieri i pittori del periodo romantico si occupassero della tragica sorte di Francesca da Rimini e del Conte Ugolino, anche l'arte plastica non seppe sottrarsi al fascino e così troviamo un gruppo in marmo Francesca e Paolo di *Gaetano Motelli* (1805-1858) all'Esposizione milanese del 1847 e di *Felicita de Fauveau* (presso il Conte Pourtalès a Parigi), nonchè un rilievo dell'episodio della Francesca di Antonio Étex (vedi più sopra). Ugolino nella muda fu scolpito dagli scultori *Giuseppe Franchi* di Carrara e *Salvatore Buongiovanni* (Firenze 1837). Di quest'ultimo era esposto nel 1837 a Firenze anche un rilievo: " Beatrice scioglie i dubbj di Dante " (*Paradiso,* IV). Benchè non del tutto appartenente al nostro studio, sia qui menzionato, che anche nel campo della *musica* furono i due episodj romantici, quelli che ispirarono il più spesso gli artisti a composizioni, e che la pietosa istoria della Francesca da Rimini fu pur presa a soggetto di produzioni teatrali.

In quasi tutti questi quadri finora citati era specialmente l'interesse pella *situazione* che aveva attratto gli artisti a rappresentare queste scene, e pochi soltanto sanno produrci a lungo andare un vero godimento artistico. Il primo che con mano ardita ed entusiastico sentire, seppe scegliere nella *Divina Commedia* un momento attraente, concepirlo completamente come un soggetto *pittorico,* appassionante, splendido nelle tinte, e pur di un tutto ben connesso, fu *Eugène Delacroix* (1799-1863), il di cui grandioso quadro " la Barca dantesca " fu da noi già più volte menzionato quale capostipite dei quadri danteschi. Fu un vero avvenimento artistico quando il giovane pittore, egli aveva allora ventitre anni, espose nel Salone di Parigi nel 1822 la sua " Barca dantesca ", questo quadro suscitò un'esplosione di opinioni le più disparate. I classicisti di stretta osservanza lo giudicarono un proclama rivoluzionario, ai giovani, che presentivano già l'avvicinarsi di un'êra novella, apparve come una rivelazione. E questo quadro, che preso nel senso pittorico, era " il primo quadro del secolo ", come Muther lo chiama, deve la sua origine a Dante: certo una testimonianza eloquente, come il genio poetico immortale fosse capace di esercitare sull'arte rappresentativa di più secoli appresso, ancora una profonda influenza. Il motivo è tolto dall'*Inferno* VIII, Flegias conduce nella sua barca i due Poeti attraverso le sucide onde dell'Acheronte, i dannati si aggrappano col furore della disperazione alla barca, nel fondo si vede la città infernale tutta in fiamme, colle sue mura e le sue torri. Le fitte tenebri dell'erebo, rischiarate dal vivace chiaror delle fiamme, le onde fangose dalle quali sorgono i bianchi corpi dei dannati grandemente agitati dalla passione, il

il terrore dell'uomo mortale e la calma della sua classica guida — sono questi contrasti pieni di forza drammatica ed in uno di puro effetto pittorico. Con piena coscienza Delacroix ha rinunciato di occuparsi minutamente di singoli tratti, ad una narrazione illustrativa, tanto che riuscirebbe difficile precisare quale di quei dannati che si aggrappano alla barca sia Filippo Argenti, che Dante rileva dalla schiera dei peccatori nella fangosa broda. Il pittore non voleva narrare, voleva anzitutto *dipingere*, e con qual cura egli si sia messo all'opera, con quale conscienziosità egli abbia voluto rendersi conto delle cose apparentemente più futili, lo dimostrano gli studj disegnati pel suo quadro, circa cinquanta; egli non volle scegliere nemmeno il più insignificante problema pittorico senza una minuziosa preparazione. Così egli non sapeva come dipingere l'acqua che sgocciolava dai corpi dei dannati, studiò questo sulle tre sirene, nell' "Arrivo di Maria dei Medici „ del Rubens, delle quali egli ne copiò a tal uopo una, è questa una prova caratteristica come il *pittore* volesse penetrare in un passo del *Poema* ben limitato e racchiuso in se stesso, per studiarvi tutto quello che poteva offrire di attraente al pittore, mentre il *disegnatore* si sarebbe dato a descrivere vivacemente e con ogni precisione, colla rapida e scorrevole matita, una serie di scene e fatti succedentisi, o gli uni confusi nelle altre.

Molti anni appresso, quando il maestro aveva raggiunto l' apogeo pella sua fama, riprese in mano il volume del grande Fiorentino per cercarvi di nuovo il soggetto per un gran quadro; nella Biblioteca del Palazzo del Lussemburgo a Parigi noi vediamo nella cupola un gran quadro del *Delacroix,* dipinto nel 1847 su tela e poi adattato lassù. Questo quadro rappresenta, ad *Inferno* IV, Dante e Virgilio presso gli antichi eroi nel limbo; anche in questo quadro egli non si lascia guidare che dal punto di vista del pittore, egli trasportò la scena in uno splendido paesaggio animato da ninfe e da genj, mentre nel fondo si vedono anime che in beatitudine paradisiaca attingono dell' acqua a fresche fonti e colgono dei fiori. Al gruppo di eroi e donne dell' antichità ne aggiunse di quelli, di cui Dante non parla, così la celebre figura di Aspasia, che gli fornì occasione di glorificare la bellezza muliebre nel fiore del suo splendore. *Delacroix* aveva già evitato di smarrirsi in dettagli del *Poema,* ma gli altri pittori francesi fecero un passo più innanzi e dipinsero quadri di un contenuto generale, senza attinenze speciali con quel o tal altro passo della *Divina Commedia.*

Hippolyte Flandrin (1809-64) un allievo di Ingres dipinse nel 1853, Dante e Virgilio all' Inferno (Museo di Lione), un quadro che fu poi riprodotto in un' incisione di *Aug. Lehmann* e pubblicato nel 1868 da Chatain a Parigi.

Henri Delaborde (* 1811), il noto storico dell' arte, espose nel 1840

nel

nel Louvre un'Apparizione di Beatrice, *Purgatorio* XXX (pubblicata nel Salon del 1840), e *Auguste-Barthélemy Glaize* (* 1812) espose nello stesso Louvre, nel 1847, un ritratto di Dante, che ispirato da Beatrice e Virgilio sta scrivendo la *Divina Commedia.* Pur nelle generali si attiene un quadro di *Jean-Leon Gérôme* (* 1824), che porta per titolo: " Dante. — Voilà celui qui va en enfer et qui en revient, „ dietro al quale è fatta l'incisione di *Levasseur*, pubblicata da Goupil & C.ie a Parigi. Il belga *Charles Wauters* (* 1811) finalmente, che per tutta la sua tendenza devesi ascrivere ai francesi, dipinse un quadro " Dante e Beatrice „, inciso di poi da *A. Ledoux* e stampato nel 1876 da Chardon aîné a Parigi, riprodotto anche in fotografia da Dusacq. *Nicaise de Keyser* (* 1813) magnificò la visita di Dante a Giotto. — Degli spagnuoli non è da rilevarsi che *Ag. Salinas Ternel* con un Dante e Matelda.

In *Italia* naturalmente le rappresentazioni di certe scene della *Divina Commedia*, in quadri è più numerosa, le esposizioni portarono tutta una serie di questi quadri senza che alcuno producesse un' impressione durevole. Vogliamo enumerare qui alcuni dei più noti:

Giuseppe Mancinelli (1813-1875), il benemerito presidente dell'Accademia di Napoli, mostrò all'esposizione nel Museo Borbonico, ivi, un Dante e Virgilio alla porta dell'Inferno (*Inferno* III), di *Antonio Morghen* si espose a Firenze, nel 1836, un quadro: " Dante e le tre fiere nella selva „, (*Inferno* I), all'esposizione di Firenze del 1838, vi era " l'Incontro di Dante con Manfredi „ (*Purgatorio* III) di *Giuseppe Meli*, nel 1839, la Barca dantesca „ (*Inferno* VIII) dello spagnuolo *D. Joaquin Espalter*, nel 1842, " gli Spiriti magni nel Limbo „ (*Inferno* IV), del siciliano *Andrea degli Antonj* il quale ha creato anche un Atlante dantesco, a suo tempo molto celebrato, ma ora caduto pur troppo completamente in oblio, e Dante e Matelda di *Niccola Fontani* (*Purgatorio* XXXI). Del romano *Nicolò Consoni* (1814-1884), che era stato animato dagli artisti tedeschi di Roma, ad imitare i maestri italiani della buon'epoca, specialmente Raffaello, si vide nel 1843, a Monaco, un quadro che rappresenta l'" Incontro di Dante con Omero, Ovidio, Orazio e Lucano „ (*Inferno*, IV), e che quanto a forme e composizione si accosta abbastanza evidentemente al Parnaso di Raffaello. Un'incisione del *Clerici* dietro a questo quadro, trovasi in *Gemme di Arti Italiane*, Anno IV, 1848. Lo stesso soggetto fu trattato dal prof. *Tommaso Mainardi*; *Lorenzo Toncini* espose a Brera, Milano, una " Piccarda Donati „ (*Paradiso*, III) *Roberto Bompiani* nella sala del Popolo a Roma, anche nel 1847, " Dante, Virgilio e Gerione „, *Francesco Cogorno* alla Società promotrice di Belle Arti a Genova, 1852, un quadro che rappresenta l' " Incontro di Dante con Casella „ (*Purgatorio*, II), *Giovanni Boni* finalmente dipinse nel 1853 " un Caronte „. Un' opera ciclica interessante fu esposta nel 1861 da *Filippo Bigioli* a Roma, dal

titolo

Eugène Delacroix, il Battello di Dante

Paris, Louvre

titolo *Galleria Dantesca.* Erano sette quadri di grande dimensione, eseguiti pel cav. Romualdo Gentilucci; i disegni per questi quadri, riuniti in un volume, sono ora in vendita presso il libraio Dotti a Firenze. F. X. Krauss ne ha pubblicati nel suo " Dante „ quattro (*Inf.* V-VI, *Purg.* I e VIII). — Di artisti moderni italiani vanno ancora nominati *Francesco Valaperta,* pei suoi " Manfredi „ 1864, il Messo del cielo (*Purg.* II) e Casella (*Purg.* II), nonchè una scena tratta dal *Purg.* XI di *Amos Cassioli,* finalmente un Dante e Virgilio nella selva di *Tommaso Minardi.*

In *Germania* predominava, come vedemmo, presso i classicisti e la scuola del Cornelius completamente il disegno, epperò da questi artisti non fu dipinto quasi nessun quadro dantesco. *Gottlieb Schick* (1779-1812), il fervente ammiratore di Carstens, dipinse " Dante e Virgilio sul dorso di Gerione „ (giunto poi in possesso di suo figlio Iulius Schick a Stoccarda) di *Rob. von Langer* un quadro ad olio (vedi più sopra) " Dante guidato da Virgilio „, e dal discepolo di Cornelius *Moralt* abbiamo a Monaco un "Arrivo delle anime alla riva del Purgatorio „, dipinto il 1843. I pittori di Düsseldorf e l'affina scuola dresdense, produssero all' incontro una serie di quadri danteschi, dei quali ragionammo più sopra insieme ai disegni dei relativi pittori, così: " Dante legge la *Divina Commedia* „ di *Heinrich Mücke,* i Momenti principali della *Divina Commedia* di *Karl Vogel von Vogelstein,* la Città di Dite di *Joh. Karl Bähr,* l'Approdo delle anime di *Theodor Grosse,* e Dante, Virgilio, e Stazio vedono Lia e Rachele di *Adolf Ehrhardt.* Tutte queste opere però sono ben lungi di darci ciò che forma il momento essenziale del quadro dantesco moderno, e l'unico che riprodusse la materia del *Poema* in un ciclo di quadri, in una maniera del tutto pittorica, *Hugo von Blomberg* doveva questo suo concetto alla scuola francese, attraverso alla quale era passato, se non chè appunto il momento che egli dipinse tutta una serie di quadri ci autorizza in un certo senso di classificarlo fra gli illustratori narrativi.

Gettando uno sguardo retrospettivo e riassuntivo sull'insieme dei quadri danteschi finora descritti, il resultato a primo vedere non poco sorprendente, si è che *Delacroix,* ad onta della lode ed ammirazione generale che incontrò la sua " Barca dantesca „, rimase pure col suo quadro quasi completamente isolato, e che nessuno dei suoi successori animati dagli stessi intenti, seppe intendere la *Divina Commedia* pittoricamente. Seguendo lo sviluppo storico dell' arte moderna, questo resultato non ci può recar meraviglia. La pittura aveva avuto bisogno per lungo tempo dell' ispirazione della letteratura e della poesia, aveva servito a scopi didattici e narrativi ed il concetto dell'opera d' arte in se stessa si era completamente smarrito. *Delacroix* stesso, il precursore di una nuova êra dell'arte, prese dapprima le mosse da un' opera poetica, quando espose alla folla attonita la sua professione di fede artistica,

anch' egli fu ispirato dal Poeta che in ogni epoca aveva così potentemente attratto gli artisti rappresentativi: da Dante. Dante apparisce di bel nuovo qual mediatore fra due periodi di coltura. Egli stesso riunì nella sua opera il mito antico e l'allegoria cristiana, ed all'arte del Rinascimento fu riservato di comprendere pienamente questa potentissima opera poetica del medioevo e di darle una degna rappresentazione figurativa, e così Dante fu pei posteri la guida che li condusse dal classicismo al romanticismo ed ora finalmente, dopo un'epoca fredda ed incolore, egli preparò colla perspicuità del suo linguaggio la prima manifestazione della passione moderna pella luce e pel colore, il sentimento pel vero. Dante aveva insegnato anche a Delacroix l'arte di vedere e vide egli ben diversamente di tutti i suoi predecessori: un momento di realtà palpitante, e ben presto egli sorprese al Poeta il segreto di saper ritrarre, in un'opera artistica la propria epoca e quanto lo circondava; alla " Barca dantesca „, seguì il " Massacro di Chios „. Tutta l'arte europea subì lo stesso processo, ora più rapido, ora più lento, dandosi alla scoperta del vero e così non è che un contrasto apparente, che il realismo moderno abbia poco a poco perduto ogni contatto con Dante, mentre appunto la sua prima vigorosa manifestazione fu un quadro dantesco.

L'arte abbisognò di decennj per quest'aspra lotta colla natura, però di tutto questo movimento di giovanile ardore che condusse alla più splendida delle vittorie, non è qui il luogo di ragionare, poichè durante tutto questo periodo non vi era campo per Dante; ma tosto che la pittura, basata sul nuovo sapere e potere, fu capace di sollevarsi dalla semplice interpretazione della natura, a libere creazioni della fantasia, ecco ricomparire l'ombra del Poeta ed attrarre col pristino fascino di bel nuovo gli artisti. Questo processo si verificò dapprima in *Inghilterra*, da dove era partito il primo impulso del naturalismo moderno e che ora divenne la culla del neoidealismo. La sottilizzazione dei sentimenti che caratterizza la fine del nostro secolo e che doveva trovare un'espressione anche nell'arte, incontrò prima che altrove, una naturale reazione appunto nella patria dell'incessante lavoro meccanico e dell'andirivieni febbrile delle metropoli moderne. L'arte doveva significare la fuga dalle banalità quotidiane e con angosciosa ansietà vi si cercava, ciò che non si trovava nella vita reale: ingenuità ed intimità, grazia e purezza — e tutto quanto si chiedeva lo si trovò armoniosamente unito presso i maestri italiani del quattrocento, che furono quasi nuovamente scoperti ed ai quali fu dedicato un vero culto fanatico; in brevissimo tempo i *preraffaellisti* dominarono tutta la vita artistica dell'Inghilterra.

Abbiamo fatto già più sopra menzione dell'originale artista, che uscito dalla scuola classicista, accennava già ai prodromi di questo sviluppo; *William Blake* era il precursore della moderna arte di fantasia

in

in Inghilterra, e più rapporti lo univano direttamente al vero iniziatore del movimento preraffaellitico: *Dante Gabriele Rossetti* (1828-1882). Col *Blake,* al quale dedicò una dettagliata biografia, egli aveva di comune l'interesse per Dante, che esercitò però sulla vita artistica di lui, figlio del noto dantofilo Gabriele Rossetti, un'influenza molto più intensiva. Rossetti era dalla sua gioventù in poi molto più familiare nel mondo del Poeta, il nome del quale gli era stato imposto all'atto del battesimo e nella casa paterna gli era stato ispirato tale amore pella letteratura italiana del trecento, che egli pubblicò perfino una scelta di opere dei " Early Italian Poets ", fra le quali la " Vita Nuova " di Dante, tradotte in inglese. I suoi quadri pure sono inspirati spesso da Dante, però non erano nè la potenza drammatica, nè le vivaci descrizioni della *Divina Commedia* che lo affascinarono e perciò pochi dei suoi lavori devono a questa la loro origine: tre piccoli acquerelli dalla storia di Francesca da Rimini (presso Mr. Leathart) ed un piccolo quadro ad olio della Pia de' Tolomei (*Purgatorio,* V). Fu nei delicati segreti della *Vita Nuova* che volle approfondarsi intimamente, egli glorificò con vero entusiasmo questo amore mitico del giovane Poeta per Beatrice, la di cui finezza e soavità lo commosse al punto da esserne compenetrato fino nelle fibre più intime della sua anima sensitiva d'artista.

Suo padre aveva tentato in un'opera di vaglia, di negare l'esistenza di Beatrice, anche pel nostro artista essa non è l'amante terrena del Poeta, ma la celeste, non una donna in carne ed ossa, ma un essere etereo, trasfigurato, un sentimento in forme umane. Da questa disposizione d'animo nacque il suo quadro " Dante e Beatrice ", nel quale il Poeta, il giorno che compiva l'anno della morte della sua amante, la vede apparire nella sua stanza, condotta da due uomini, un essere soprannaturale, di un altro mondo. Il quadro " Beata Beatrix ", ora nella Galleria Nazionale di Londra, finito nel 1866, rappresenta la morte di Beatrice, seduta trasfigurata sul verone del palazzo paterno, che trapassa all'altra vita quasi sognando, mentre una colomba abbassando il volo le depone in grembo una rosa; nel fondo vediamo Dante e dinanzi a lui un genio che ascende al cielo con un cuore infiammato in mano. — " La donna dalla finestra ", dipinta nel 1879, accenna al racconto nella *Vita Nuova* ove Dante sopraffatto dal dolore pella morte dell'amata, vien consolato da una pietosa donna che guardava dalla finestra. " Dante incontra Beatrice sulla terra e nell'Eden " si aggira nella stessa cerchia di pensieri, però il più perfetto di questi quadri d'intonazione della vita mitica d'amore del Poeta è il " Sogno di Dante ", nella Galleria di Liverpool. L'artista ci conduce secondo le sue proprie parole, " in una stanza cosparsa di fiori di papavero, ove Beatrice giace su di un letto da riposo in una nicchia della parete, come se vi si fosse lasciata cadere allor allora morendo. La figura alata del Dio d'amore in

pan-

panneggio rosso (il pellegrino — Dio d'amore nella *Vita Nuova*, che porta una conchiglia di pettine sulla spalla), conduce Dante, che muove il passo cauto, come sonnolento, dinanzi al letto di morte della defunta e dà, curvandosi sulla bara, a Beatrice il bacio che non aveva mai ricevuto dall' amante, mentre due fate dei sogni avviluppate in lunghe vesti verdi, sollevano un istante la coltre cosparsa di fiori di biancospino, prima che copra per sempre i tratti della morta „. Rossetti dà a Dante i tratti noti del ritratto di Giotto nel Bargello, aveva egli pur dipinto un quadro “ Giotto dipinge il ritratto di Dante „. Beatrice ha i tratti stupendamente belli di Elisabeth Siddal, che gli fu modello per tutte le sue figure muliebri. All'amante trapassata nel fior degli anni ed alla quale Rossetti era affezionato di un amore certo molto terreno, egli dedicò poi un culto artistico, come Dante a Beatrice.

Venti schizzi pella *Divina Commedia*, di stile preraffaellitico, furono fatti recentemente da *Mrs Phoebe Anna Traquair*. Furono pubblicati col titolo “ Dante illustrations and Notes „ con testo di John Sutherland Black, Edinburg, Constable 1890, ma l'opera non fu messa in commercio.

Anche in *Francia* seguì al naturalismo una pittura di sentimento, dopo la realtà si dipinse il sogno, dopo il vero il mito confuso, è pur vero che appunto in Francia il simbolismo ha prodotto le cose più interessanti, ma anche le più bizzarre. Qual prova come anche questa corrente si sia nel suo modo occupata di Dante può servire un gran quadro “ L'inspiration „ di *Henri Martin*, dipinto nel 1895 ed ora nel Luxembourg a Parigi. In un bosco vediamo Dante vestito di rosso, nell'aria Beatrice con due genii, l'uno con un ramo di giglio, l'altro con una lira in mano. Il tutto è una vera orgia coloristica d'effetto poco trasparente e confuso.

Pei *tedeschi* l'Italia è stata sempre il beato paese dell'arte, e come perfino un Albrecht Dürer non ne ritornò senza avervi trovato delle feconde ispirazioni, talchè dopo il suo soggiorno nelle apriche contrade d'oltralpe egli credette di dovere gelare, così l'intenso desiderio d'un viaggio in Italia fu sempre vivo appunto in quegli artisti tedeschi, che non ricercavano ogni salute nel solo realismo. Una vita senza cure, sotto un sole raggiante, luce e calore, quali il settentrione non li conosce, bella gente in un bel paese, ecco ciò che ricondusse i neoidealisti tedeschi in Italia, dopo che la scuola tedesco-romana dei Nazareni era una cosa bell'e passata, e fu per mezzo di essi che Dante acquistò di nuovo un'influenza durevole sull'arte tedesca.

Anselm Feuerbach (1829-1880) fu il primo, che seppe ispirarsi sul terreno classico, da per se stesso a creazioni ideali nel senso moderno, e se nelle sue opere noi vi troviamo per lo più frammisto un tratto melanconico, questo non lascia trasparire che maggiormente l'intenso desiderio di quel beato sogno di bellezza che non gli fu dato di realizzare.

Egli

Egli non si fece nè imitatore nè seguace dei vecchi maestri italiani, come i suoi predecessori, ma rimase tedesco e uomo moderno del secolo decimonono; la malattia del secolo, il pessimismo non gli era punto estranea, egli perì nel disaccordo fra le sue altissime aspirazioni e quanto solo gli fu dato raggiungere. In tale disposizione d' animo egli si mise allo studio delle opere di Dante, ed egli ci offre occasione di gettare uno sguardo profondo nella sua anima, scrivendo il 15 gennaio 1857: " Nelle ore vespertine io mi approfondo nella *Vita Nuova.* Io vedo che i cuori del secolo decimoterzo trepidavano come i nostri, che le oscillazioni dello spirito e le divagazioni della mente minacciavano di rovinare il giovane Poeta, e che colui il quale seppe scrivere la *Divina Commedia* ebbe a soffrire molto fisicamente e molto moralmente „. — Due quadri ideava già allora Feuerbach: " Il secondo incontro nella *Vita Nuova* „ e " Francesca da Rimini „; breve tempo dopo egli cominciò il primo dei suoi quadri danteschi: " Dante colle nobildonne a Ravenna „. — " Dante passeggia nel giardino „, così descrive egli stesso il suo piano, " parlando con belle e nobili donne. La sua figlia più giovane, Beatrice, gli si appoggia alla spalla. Sarà come un andante di Mozart. Pieno di presentimenti mi trovo nel momento critico della mia vita. Non sarà un sogno che sia giunta ora la mia epoca? Ultimamente ho fatto l' abbozzo. La mente tutta piena di Dante, vidi delle donne aggirarsi nel giardino. Un dolce sentimento traversa l' anima mia, immagini si succedono ad immagini „. — La sorte del quadro principiato dall' artista con così sublime sentimento di felicità, è come un simbolo della sua vita. Lo riprese dal committente dopo delle discussioni poco aggradevoli e lo offrì alla Galleria di Karlsruhe, che lo respinse senz' altro. Il Granduca finalmente due anni dopo lo acquistò personalmente ed oggi è una delle gemme più nobili di quella galleria, che gli aveva a bella prima chiuso la porta in faccia così sgarbatamente. — Un quadro dell' anno 1858 dimostra pure quanto Feuerbach s' interessasse pella persona e pella sorte del Poeta, rappresenta questo quadro la " Morte di Dante „ (presso il signore Wesendonck a Berlino, il disegno presso la signora Rosalia Braun a Monaco). A Dante morente apparisce la Madonna nelle forme di Beatrice, un dipinto del più intensivo fulgore nei colori e nel quale si riconosce lo studio dei maestri veneziani. Nel 1867 finalmente egli dipinse la sua " Francesca da Rimini „, ora nella Galleria Schack a Monaco di Baviera. (Gli schizzi ad olio si conservano parte nella Galleria di Mannheim e parte sono in mani private a Vienna). Feuerbach non scelse nè il momento della sorpresa, nè quello delle anime trasportate dalla bufera, egli volle dipingere soltanto la bella coppia e perciò ci dà Paolo ascoltando attentamente la lettura dell' amata. La scena è concepita senza accessorj sentimentali, in contraccambio

però

però con grande virtuosità tecnica, un'immagine di quella gioia della vita in bellezza ed amore, quale la sognava il Feuerbach stesso.

Arnold Böcklin (* 1827) il maestro anziano, del quale festeggiamo ora il compimento del settantesimo anno di vita, prese a soggetto del suo quadro più sopra menzionato, "Paolo e Francesca nell'Inferno", dipinto nel 1893. Per Böcklin pure la situazione romantica non costituisce il momento essenziale, ma l'effetto pittorico, il fascino coloristico della scena. Da un fondo oscuro si rilevano in una luce sfacciata i corpi trafitti dei due amanti, che colla veste viola di Francesca, producono un effetto di altissima armonia coloristica. Da Böcklin a

Otto Greiner (* 1869), uno scolaro di Max Klinger, di grandissimo talento, corre un non breve spazio di tempo, ma l'eternamente giovane maestro non si troverà certo degradato vedendosi nominato accanto ad uno dei più giovani artisti. Al pari del Klinger, Greiner vive nel regno della fantasia e come questi parte dal più fedele studio della natura, nel che egli è favorito anzitutto da una conoscenza in vero sorprendente del corpo umano. L'Inferno di Dante lo tentò, appena lo conobbe, e così nacque il pastello, tratto dal Canto XXII dell'*Inferno*, che nel 1895 fu acquistato dal Museo di Lipsia, sua città natale. Alla sinistra vediamo Dante in veste rossa e Virgilio in veste bianca, dinanzi ai loro occhi riddano nel più pazzo modo i demonj rincorrendosi nell'aria, le nude membra di una drastica palpabilità ed in maestrevoli scorci, si rilevano dal fondo oscuro. Nel 1896 Greiner fece poi a Roma quella magnifica incisione tratta dallo stesso Canto dell'*Inferno*, che egli mi ha gentilmente concesso di riprodurre qui accanto. Centro del quadro è il disgraziato Ciampolo, che afferrato da un branco di demonj, grida disperatamente, a sinistra Ciriatto, caratterizzato dalle sanne di porco, al margine destro le serie figure dei due Poeti. La selvaggia fantasia di questa scena orribile è disegnata con un' energia irresistibile, nondimeno i corpi sono modellati con tale accuratezza e sovrana padronanza delle forme, le vesti e tutti gli accessorj eseguiti con tale amore e tale finitezza, che anche pella parte tecnica, questa incisione va annoverata fra i lavori più salienti dei nostri giorni. Esaminando gli stupendi studj, di cui la maggior parte ora nei Musei di Dresda e di Lipsia, fatti dal *Greiner* per questa sua composizione dantesca, si riconosce chiaramente, che l'arte tedesca non si è occupata per decennj invano della più intima osservazione della natura, prima di azzardare il volo in più alte sfere.

Giungemmo alla fine di questo lavoro occupandoci d'un'opera dell'*arte del bulino*, e ciò non è forse privo di un certo significato. Il *quadro dantesco* per quanto ci abbia offerto di interessante, non potrà mai rilevare che una parte dei tesori artistici profusi dall'immortale Poeta nelle sue opere, e non rappresenterà mai che una parte modestissima in con-

Otto Greiner
Incisione in rame dell'Inferno XXII

confronto all' immensa influenza che noi vedemmo esercitare per secoli e secoli del genio di Dante sull' arte figurativa. Imperocchè, se noi ci raffiguriamo ancora una volta lo sviluppo delle rappresentazioni figurative della *Divina Commedia* nel suo insieme, dai primi tentativi di miniatori professionisti fino ai capilavori dei più nobili artisti d' ogni epoca, dal rinascere dell'arte libera nel medioevo attraverso ad epoche di splendore e di decadenza, al di là degli angusti confini della patria del Poeta, per tutto il mondo civilizzato — ci si presenta sempre di bel nuovo il fatto che una perfetta compenetrazione e dominazione artistica del potente soggetto offerto da Dante, rimase riservata al campo del disegno nel senso più vasto del termine. Ben vedemmo ornare i vecchi codici con miniature di splendidi colori, rifulgere in maniera congeniale da grandiosi dipinti murali lo spirito e la vita intima del *Poema*, però di seguire adeguatamente e con amore tutti i pensieri, le vicissitudini, le narrazioni del Poeta, non ne è capace che il bulino.

Pure la maniera del dipingere, quale la produsse il secolo decimonono ci ha dato, benchè spesso con rara perfezione, soltanto singole scene dell'opera di Dante, senza saper penetrare nella totalità del suo concetto, la vera *illustrazione dantesca moderna* non è ancora stata fatta — auguriamoci ce la dia l'*arte del bulino* ora rifiorita a nuova vita.

INDICI

SUPPLEMENTO

E INDICE DELLA LETTERATURA

Bibliografie

Opere generali sull' illustrazione dantesca.

BATINES, COLOMB DE. — *Bibliografia Dantesca.* Prato, 1845.

— *Giunte e correzioni inedite alla Bibliografia Dantesca,* pubblicate dal Dr. Guido Biagi. Firenze, 1888.

CARPELLINI C. F. — *Della letteratura Dantesca degli ultimi venti anni, 1845-1865.* In continuazione della Bibliografia Dantesca del visconte Colomb de Batines. Siena, 1866,

PETZHOLDT JULIUS — *Bibliographia Dantea ab anno 1865 inchoata accedente Conspectu Tabularum Divinam Comoediam vel stilo vel penicillo adhibitis illustrantium.* Nova Editio duobus supplementis aucta. Dresda, 1880.

— *Illustrationen zu Dante's göttlicher Komödie.* Cont. in "Deutsches Kunstblatt, herausg. von Eggers „. Lipsia, 1852, N. 29.

AMPÈRE J. J. — *Voyage dantesque.* Cont. in "Revue des deux mondes 1839 „ "Revue des revues 1839 „ e nell'opera di Ampère "La Grèce, Rome et Dante „.

— *Mein Weg in Dante's Fusstapfen.* Traduzione tedesca di Theod. Hell (K. G. Th. Winkler). Dresda e Lipsia, 1840.

— *Il viaggio in Italia die Teodoro Hell sulle orme di Dante.* Treviso, 1841 (2ª Edizione, Venezia 1841).

— *Viaggio dantesco.* Traduzione dal francese. Firenze, 1855.

OTTINO e FUMAGALLI — *Bibliotheca bibliographica Italica,* pag. 82-86.

KLEIN J. L. — *Die Illustrationen zum Dante.* Cont. in "Deutsche Jahrbücher f. Politik und Literatur, Vol. III „ (1862), pag. 115 e seg.

MELLA E. A. — *Il Poema di Dante inspiratore delle arti rappresentative.* Cont. in "Omaggio a Dante Alighieri „ Roma, 1865, pag. 621 e seg.

SELVATICO PIETRO — *Delle arti belle in relazione a Dante.* Cont. in "Dante e il suo secolo „. Firenze, 1865, pag. 591 e seg.

ESPOSIZIONE DANTESCA in Firenze, maggio 1865.

Asson M. A. — *Dante e le arti belle.* Discorso letto nel maggio 1865. Venezia. Dagli atti dell'istituto veneto, ser. III, vol. X.

Giuliani Giambattista — *Dante Alighieri maestro ed esempio degli artisti.* Cont. in "Arte Patria e Religione", pag. 49 e seg.

Ferrazzi Jacopo — *Enciclopedia Dantesca*, 1865. Vol. I, pag. 320 e seg.

Vassallo Carlo — *Dante e le belle arti.* Discorso letto nel Liceo Alfieri. Asti, 1883.

Kopisch Aug. — *Einiges über die Bildnisse Dante's und den Einfluss seiner Poesie auf bildliche Darstellungen.* Cont. in "Kopisch". Traduzione della Divina Commedia, Berlino, 1887.

Scartazzini G. A. — *Dante und die Kunst.* Cont. in "Wissenschaftl. Beilage zur Allgemeinen Zeitung" 1892, N. 18.

Bassermann Alfred — *Dante und die Kunst.* Cont. in "Dante's Spuren in Italien" Heidelberg, 1897.

Kraus Franz Xaver — *Dante. Sein Leben und sein Werk, sein Verhältnis zur Kunst und zur Politik.* Berlino, G. Grote'sche Verlagsbuchhandlung 1897.

Questo importantissimo lavoro fu pubblicato pochi giorni dopo dell'edizione tedesca della nostra *Iconografia Dantesca*; è sulla scorta di questo lavoro che potemmo fare alcune addizioni a questa edizione italiana, del che ne rendiamo all'illustre autore pubbliche grazie.

Introduzione.

DANTE E L'ARTE E DANTE NELL'ARTE

Ferrazzi Jacopo — *Dante e le belle arti.* Cont. in "Giornale del Centenario di Dante Alighieri". Firenze, 1864-65, N. 17 e 19.

Missirini — *Dante e Giotto.* Padova, 1865.

Selvatico Pietro — *Visita di Dante a Giotto nell'oratorio degli Scrovegni.* Cont. in "Dante e Padova" 1865.

Schnaase — *Dante und Giotto.* Cont. in "Mittheilungen der k. k. österreichischen Central-Commission" VIII, 241 e seg.

Janitschek H. — *Die Kunstlehre Dante's und Giotto's Kunst.* Lipsia, 1892.

Leynardi — *La psicologia dell'arte nella Divina Commedia*, Torino, 1894.

Kirkup S. Baron — *Giotto's portrait of Dante.* The Spectator, 11 maggio 1850.

Bezzi G. A. — *Dante's portrait.* Risposta alla lettera del Kirkup, The Spectator, 25 maggio 1850.

Paur Th. — *Über Dante-Bilder und Bildnisse, cont. in Prutz's deutsches Museum*, 1859.

— *Dante's Poträt, cont. in Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft*, Vol. II (1869), pagine 261 e seg.

Förster E. — *Zu Dante's Bildnis.* Jahrb. der deutschen Dante-Gesellschaft. Bd. II.

Milanesi G. — *De' ritratti antichi di Dante che furono o sono in Firenze.* Cont. in "Sesto centenario di Dante", 1865.

— e L. Passerini, *Lettera al ministro della pubblica istruzione sul più autentico ritratto di Dante.* Cont. in "Giornale del centenario" 1864, N. 17.

La polemica sul vero ritratto di Dante fu continuata con grande vivacità da G. Gargani, G. N. Monti, G. B. Cavalcaselle, G. Checcacci, A. Fantoni e

L. C. Ferrucci nei numeri 18-20, 22-24, 29, 36-38, 42 e 45 del "Giornale del Centenario".

Norton Eliot — *On the original Portrait of Dante.* Cambridge (Mass.), 1865.

Clarke S. F. — *The Portraits of Dante.* New York, 1884.

Negroni C. — *Del ritratto di Dante Alighieri.* Milano, 1888.

Locella Barone G. – *Il ritratto di Dante.* Cont. in "Dante nell'arte tedesca". Milano, 1890.

Capo I.

IL SECOLO XIV E XV

I. - *Il Giudizio Universale.*

Jessen Peter — *Das jüngste Gericht.* Berlino, 1883.

Voss Georg — *Das jüngste Gericht.* Lipsia, 1884.

Springer A. — *Das jüngste Gericht.* Cont. in Repertorium für Kunstwissenschaft, VII, 1884, pag. 375 e seg.

Thode Henry — *Franz von Assisi.* Berlino, 1885.

Trenta Giorgio — *L'Inferno di Andrea Orcagna.* Affresco che trovasi nel Camposanto Pisano, in relazione coll'Inferno di Dante. Pisa, 1891.

— *L'Inferno e gli altri Affreschi del Camposanto di Pisa,* attribuiti agli Orcagna, a Buffalmaco, al Lorenzetti e a Giotto, restituiti ai loro autori. Pisa, 1894.

II. - *I Codici.*

Fulin Rinaldo — *I codici veneti della Divina Commedia.* Venezia, 1865.

Palermo Fr. — *I Codici Palatini di Firenze.* Firenze, 1853.

Bartoli Adolfo — *I Manoscritti Italiani della Biblioteca Nazionale di Firenze.* Sez. I. Codici Magliabechiani. Firenze, 1879-85.

— *I Codici Palatini della R. Biblioteca Nazionale di Firenze.* Vol. III, Firenze, 1885-91.

Morpurgo — *I Manoscritti della R. Biblioteca Riccardiana.* Roma, 1893-95.

Tenneroni — *I Codici Laurenziani.* Firenze, 1888.

Marsand Ant. — *I Manoscritti Italiani della R. Biblioteca Parigina.* Parigi, 1835-38.

Mazzatinti Gius. — *Inventario dei Manoscritti Italiani delle Biblioteche di Francia.* Roma, 1886-88.

Auvray Lucien — *Les Manuscrits de Dante des Bibliothèques de France.* Parigi, 1892.

Zacheroni G. — *Lo inferno della commedia di Dante Alighieri,* col comento di Guiniforto delli Bargigi. Marsiglia, 1838.

Morel C. — *Une illustration de l'Enfer de Dante.* 71 Miniatures du XV Siècle, Parigi, 1896.

Bassermann A. — Vedi più sopra fra "scritti generali".

III. - *Sandro Botticelli e la serie d'incisioni del Baldini.*

Lippmann F. — *Zeichnungen von Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie, nach den Originalen im K. Kupferstichkabinet zu Berlin.* Berlino, 1887.

Lippmann F. — Articolo nel "Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen„ Vol. IV.
Strzygowski Josef — *Die acht Zeichnungen des Sandro Botticelli zu Dante's Göttlicher Komödie im Vatican.* Ein Supplement zu dem Codex im K. Kupferstichkabinet zu Berlin. Berlino, 1887.
Meyer Julius, nel "Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen„ 1890, XI.
Rosenberg Ad. — Articolo in: "Zeitschrift für bildende Kunst„ 1883, Heft 4. Con illustrazione.
Lübke Wilh. — Articolo in "Nord und Süd„. Vol. XXV, pag. 35 e seg.
Ephrussi Charles — Articolo nella "Gazette des Beaux Arts„ 1885, pag. 404 e seg.
Biadene L. — *I manoscritti Italiani della collezione Hamilton a Berlino.* Cont. in "Giornale storico della letteratura italiana„ Vol. X, 1887.
Ulman H. — *Sandro Botticelli.* Monaco 1893, pag. 128 e seg.
Steinmann Ernst — *Botticelli.* Bielefeld e Lipsia, 1897, pag. 88 e seg.

IV. - *Le edizioni con incisioni in legno del secolo XV e la loro reazione sui manoscritti.*

Lippmann Fr. — *Der italienische Holzschnitt im 15 Jahrhundert.* Cont. in "Jahrbuch der Kgl. Preuss. Kunstsammlungen„ Vol. III e V.
Rivoli (Duc de) — *Livres à figures vénitiens,* nel "Bulletin du Bibliophile„ 1889, pag. 196 e seg.
Delaborde Vicomte Henri — *La gravure en Italie avant Marc Antoine,* pag. 236 e seg.

Capo II.

IL SECOLO XVI E XVII

I. - *Il concetto del Cinquecento.*

Piper Ferd. — *Mythologie und Symbolik der christlichen Kunst.* Weimar, 1847, Vol. I, pag. 255 e seg. (Sulle figure antiche della *Divina Commmedia).*
Comparetti D. — *Virgilio nella tradizione letteraria fino a Dante.* Cont. in "Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti„. Firenze, 1861, fasc. 1.
— *Virgilio nel medio evo.* Livorno, 1872.
— *Virgil im Mittelalter.* Traduzione di H. Dütschke. Lipsia, 1875.
Scartazzini J. A. — *Virgil im Mittelalter.* Supplemento della "Allgemeine Zeitung„ 1873, N. 217 e 218.
Schwieger. — *Der Zauberer Virgil.* Berlino, 1897.

II. - *Luca Signorelli.*

Vischer Robert — *Luca Signorelli.* Lipsia, 1879.
Kraus F. X. — *Luca Signorelli's Illustrationen zu Dante's Divina Commedia,* Freiburg, 1892.
Fumi Luigi — *Il Duomo di Orvieto e i suoi restauri.* Roma, 1891.

III. - *Michelangelo.*

CONDIVI — *Vita di Michelangelo.*

TAYLOR JOHN EDWARD — *Michael Angelo, considered as a philosophic poet.* Londra, 1840, 1852. (Parallelo fra Dante e Michelangelo).

GRIMM HERMANN — *Leben Michelangelo's.* Hannover, 1864.

SPRINGER ANTON — *Raffael und Michelangelo.*

CARRIERE MORITZ — *Michelangelo und Dante.* Cont. nel "Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft„ Vol. II, pag. 211 e seg.

FATTORI E. — *Michelangelo e Dante.* Studio. Firenze, 1875.

KLACZKO J. — *Dante et Michel-Ange* (causeries florentines). Parigi, 1880. Nella "Revue des deux mondes„.

FRANCIOSI G. — *Dante e Raffaello.* 1885.

IV. - *I disegni di Federigo Zuccaro e di Giovanni Stradano.*

BIAGI GUIDO — *Illustrazioni alla Divina Commedia dell'artista Fiamningo Giovanni Stradano (1587) riprodotte in fototipia.* Firenze, Alinari, 1893.

VI. - *Dante e l'arte degli "Epigoni„.*

COZZA-LUZI GIUSEPPE — Il Paradiso Dantesco nei quadri miniati e nei bozzetti di Giulio Clovio. — Pubblicati sugli originali della Biblioteca Vaticana. Roma, 1893.

BRADLEY JOHN W. — *The life and works of Giorgio Giulio Clovio.* Londra, 1891.

PASCOLI — *Vite de' pittori, scultori ed architetti Perugini.*

CAPO III.

IL SECOLO XVIII E XIX

II. - *Dal Classicismo al Romanticismo.*

YEATS W. B. — *William Blake and his Illustrations to the Divine Comedy.* "The Savoy„, N. 3-5. Londra, 1896.

RIEGEL HERMAN — *Dante und die neuere deutsche Malerei.* Cont. in "Riegel Deutsche, Kunststudien.„ Hannover 1868 (v. anche supplemento della "Allgemeine Zeitung„ 1866, N. 196-198).

FERNOW K. L. — *Carstens, Leben und Werke.* Herausgegeben von H. Riegel. Hannover, 1867.

LÜCKE HERMANN — *Asmus Jakob Carstens.* In "Dohme's Kunst und Künstler des 19 Jahrhunderts.„ Lipsia, 1886. Vol. I, pag. 30.

Strauss David Friedrich — *Der Freiherr K. F. E. v. Uexküll und seine Gemäldesammlung.* (Kleine Schriften, Vol. II).
— *Joseph Koch's Gedanken über ältere und neuere Malerei.* (Supplemento del precedente).

Frimmel Th. — *Jos. Anton. Koch.* In " Dohme's Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts " Vol. II, Lipsia, 1886.

Pecht Friedrich, *Buonaventura Genelli.* In " Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts " Vol. II, pag. 321. Nördlingen, 1877.

Ramann Lina — *Franz Liszt,* II, 2. Lipsia, 1894, pag. 17 e seg.

Schuler Bernhard — *La Divina Commedia di Dante Alighieri.* Dante's Göttliche Komödie in 125 Bildern aus der alten Florentiner Ausgabe dell'Ancora. Monaco, 1893. Edita dall'autore. Edizioni di lusso e popolari.

III. - *Il Romanticismo in Germania.*

Locella Barone G. — *Dante nell'arte tedesca.* Dresda (Milano), 1890.

Riegel Herman, vedi più sopra.

Pecht Friedrich — *Deutsche Künstler des 19. Jahrhunderts.* Nördlingen, 1877.

Dohme — *Kunst und Künstler des 19. Jahrhunderts.* Vol. I e II. Lipsia, 1886.

Scartazzini G. A. — *Deutsche Dante-Literatur und Kunst.* Suppl. della " Allgemeine Zeitung " 1870, N. 217 e 218.

Cornelius P. v. — *Le Paradis du Dante, dessiné au trait.* Lipsia, 1830.

Witte K. — *Karl Christian Vogel v. Vogelstein.* Necrologio, cont. in " Jahrbuch der deutschen Dante-Gesellschaft " Vol. II, 1869.

Giuliani Giambattista — *La Commedia di Dante Alighieri,* Dipinto del sig. Carlo Vogel di Vogelstein. Roma, 1844. Anche cont. in " Giornale Arcadico " Vol. XCIX e in " Alcune Prose di G. Giuliani " Savona, 1851. Vedi anche " Arte patria e religione " Firenze, 1870.

Vogel von Vogelstein, Prof. *Erklärung zweier Skizzen zu Dante's Göttlicher Komödie und Goethe's Faust.* Dresda, Teubner.

Bähr Karl — *Johann Karl Bähr.* Necrologio. Cont. in " Jahrbuch der deuschen Dante-Gesellschaft " Vol. II.

IV. - *Il Romanticismo in Italia ed in Francia.*

Pavesi C. — *Della illustrazione di Dante del prof. F. Scaramuzza di Parma.* Cont. in " Giornale del Centenario " 1865, N. 46.

Simona Georg. — *Erste Dante-Ausstellung.* Erläuterungen und Notizen zu den Illustrationen des Cavaliere Franz Scaramuzza aus Parma. Vienna, 1871. Edito dall'autore.

Scartazzini J. A. — *Scaramuzza's Illustrationen zur Divina Commedia.* Suppl. della: " Allgemeine Zeitung " 1876, N. 202.

Rondani Alberto — *I tre regni danteschi nell'arte.* Cont. in " Nuova Antologia di scienze, lettere ed arti " Firenze, 1876, Fasc. 6 e 7, si riferisce ai disegni di Scaramuzza.

Busato Luigi — *Un onesto grido in nome di Dante* (Poesia). Verona, 1878.

Vigodarzere Andrea Cittadella — *Di tre disegni a penna del pittore padovano Vincenzo Gazzotto e di altri rinomati illustratori della Divina Commedia.* In: " Dante e Padova " 1865.

SCARABELLI LUCIANO — *Confronti critici per le illustrazioni figurative date all' Inferno Dantesco dagli artisti Doré e Scaramuzza.* Parma, 1870.

KLEIN J. L. — *Die Illustrationen zum Dante, mit besonderer Berücksichtigung von Doré's neuester Illustration des Inferno.* Cont. in " Deutsche Jahrbücher für Politik und Literatur „ Vol. III, fasc. 1. Berlino, 1862.

DELORME C. — *Gustave Doré, peintre, sculpteur, dessinateur, graveur.* Parigi, 1879.

VI. - *Il quadro dantesco.*

MUTHER R. — *Geschichte der Malerei im 19. Jahrhundert.* Monaco, 1893.

PECHT FR., vedi più sopra.

DOHME, vedi più sopra.

YRIARTE CH. — *Françoise de Rimini dans la légende et dans l'histoire.* Parigi, 1883.

KNIGHT J., — *Life of D. G. Rossetti.* Londra, 1887, pag. 13, 80-85, 132-133.

STEPHENS F. G. — *Beata Beatrix.* Portfolio, 1891, 45.

FEUERBACH ANSELM — *Ein Vermächtnis.* Vienna, 1890.

ALLGEYER JUL. — *Anselm Feuerbach.* Bamberg, 1894, pag. 146 e seg.

SCHACK F. A. (Conte di) — *Meine Gemäldesammlung.* Monaco, 1889.

INDICE

DEI NOMI E DEI LUOGHI

I nomi degli Artisti che hanno creato delle illustrazioni dantesche sono stampati in maiuscoletto; *quelli degli incisori, silografi ecc. in carattere* corsivo. — *Pei Codici e le edizioni illustrate, vedi l' indice relativo in fondo al volume.*

INDICE DEI CODICI

INDICE

DELLE EDIZIONI ILLUSTRATE

INDICE

DELLE TAVOLE FUORI TESTO

Finita di stampare
il xxvj di febbraio del m.dccc.xc.viij
nella tipografia
dello Stabilimento S. Lapi di Città di Castello